د. حامد أبو أحمد

الخطاب والقارئ

نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة

الخطاب والقارئ

نظريات التلقي
وتحليل الخطاب
وما بعد الحداثة

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى كل الباحثين عن الجديد، مع الالتزام بشرط الأصالة ، أهدى هذه التأملات حول بعض التيارات النقدية الجديدة

المقدمة

لا شك أن مهمة الناقد العربى الآن ليست سهلة لأسباب كثيرة من بينها أن مشكلة البحث عن منهج نقدى مازالت غير واضحة وغير مستقرة لسبب بسيط هو أننا مازلنا فى مرحلة استيعاب للمناهج النقدية التى نشأت فى الغرب خلال القرن العشرين. وقد كثرت هذه المناهج خلال العقود الثلاثة الأخيرة وتفرعت بصورة تجعل متابعتها فى حد ذاتها أمراً شاقًا، فما بالك بالاستيعاب والتمثل ثم التأصيل!!. إن المشهد النقدى الغربى الآن متسع جداً.. فهناك حالياً نقد التحليل النفسى، والنقد البنيوى، والنقد التفكيكى، والنقد السيميوطيقى، والنقد النسائى، ونقد النقد، ونقد استجابة القارئ وصورته الأخرى المعروفة بنظرية التلقى، بل هناك النقد الجماعى، والنقد التفسيرى (أو الهرمنيوطيقا)، والنقد المضاد للموضوع.. إلخ. وكل هذه اتجاهات تدخل فى تيارى الحداثة وما بعد الحداثة. ومن هنا جاءت صعوبة المهمة التى يحملها الناقد العربى المعاصر. ولعل هذا هو الذى جعل بعضهم يلجأون إلى نوع من الاكتفاء بالوقوف عند اتجاه واحد والتركيز عليه، بل إن بعضهم التزموا بمنهج فلان أو علان فى كتاب كذا، وسارعوا إلى بناء ما يطلقون عليه نظرية فى كذا، وتلا ذلك مباشرة تطبيقهم لهذه النظرية على أى نص عربى. ولا شك أنه صعب جداً أن يقيم أى ناقد نظرية اعتماداً على مؤلف واحد أو على كتاب من كتبه، لأن النظرية عادة تكون هى المحصلة النهائية لفترة طويلة من النظر والتأمل والقراءة المكثفة لعدد كبير من المؤلفين عرباً أو أجانب بما فى ذلك التراث العربى الزاخر بالكنوز، وهذه الكنوز لم تكتشف بعد إلى الآن بالصورة المطلوبة.

ونظرية القراءة أو التلقى تعد الآن من النظريات التى تحظى باهتمام

واسع فى مجال الدرس الأدبى، إلى الحد الذى جعل أحد النقاد الأوربيين يتنبأ بأنها يمكن أن تحدث تغييراً نهائيًا فى تصورنا للأدب. ولن نتوقف فى هذا التقديم عند بعض الآراء أو الأقوال التى تؤيد ذلك، لأن كل هذا مبسوط وموضح فى فصول الدراسة. ومن ثم فإننا نريد فقط أن يكون هذا التقديم الموجز مدخلاً إلى ما نريد تقديمه للقارئ فى هذا البحث الذى يهدف إلى التعريف ببعض التوجهات الجديدة فى النقد الأدبى، مع التركيز بصفة خاصة على عدد منها. ولهذ قسمت الدراسات المعروضة فى هذا الكتاب إلى قسمين أو بابين هما: الباب الأول عن جمالية أو نظرية التلقى ويتكون من تمهيد، يتلوه بحث عن جذور النظرية وإرهاصاتها الأولى، ثم تأتى مرحلة التأصيل الفكرى والجمالى للنظرية، وهى المهمة التى قامت بها مدرسة كونستانز الألمانية على يد أبرز ممثليها وهما هانز روبرت ياوس وفولفانج إيزر.

أما الباب الثانى المكون من فصلين، فيشتمل على مقاربتين أوّليتين لتيارين يستحوذان حاليًا على أهمية خاصة فى أوساط الدارسين فى أوروبا وأمريكا وهما تحليل الخطاب ونظريات ما بعد الحداثة. أما الملحق المضاف فى نهاية الكتاب عن علم النص فهو ترجمة أنجزتها للفصل الأول من كتاب «علم النص» للعالم الهولندى تون أ. فان ديك، وهو من أشهر وأهم من كتبوا فى هذ العلم فى السنوات الأخيرة.

وإذا كنت لا أريد للمقدمة أن تستحوذ على جزء من وقت القارئ، بل أريده أن يدلف مباشرة إلى الكتاب فإنى أكتفى بهذا القدر، مشيراً فقط قبل الختام، إلى أن الهدف الرئيسى الذى وضعته نصب عينىّ وأنا أدرس نظرية التلقى كان يتمثل فى تنويع المصادر حتى أخرج فى النهاية بنتائج تتفق مع طبيعة هذه النظرية نفسها التى تعزز مبدأ الاختلاف والتنوع. ولهذا رجعت إلى مصادر عربية وأخرى أمريكية أو ألمانية أو إسبانية أو فرنسية من خلال لغتين أساسيتين هما العربية والإسبانية

تضاف إليهما الفرنسية فى بعض الأحيان. وهنا يبرز دور الترجمة، وهو دور نشط ومهم فى الأوساط الغربية، وسوف يكتشف القارئ أن نظرية التلقى فى أمريكا تختلف عنها فى ألمانيا أو إسبانيا أو غيرهما من البلدان الأوروبية، وأن القراءة عند رولان بارت غيرها عند ياوس أو إيزر أو لاثارو كاريتير أو جارثيا بيريو، بل إن هذين الأخيرين، وهما إسبانيان، يطرحان نظرية القراءة من منظورات بعيدة إلى حد كبير عما يطرح فى الأوساط الأوروبية الأخرى. وقد قادتنى هذه السياحة فى أماكن البحث المختلفة إلى نتائج عرضتها مفصلة فى أحد الفصول (تأملات منهجية ضمن الفصل الأول من الباب الأول) من بينها أنه لا ينبغى أن يزعم أحد أنه يملك الكلمة الأخيرة والمطلقة فى أى شىء لأنه لا ينبغى لأحد من البشر أن يدعى أنه أحاط بكل شىء علمًا. ومن ثم فإن ما نقدمه ما هو إلا محاولات أو اجتهادات للوصول إلى قدر معقول من التحديد العلمى الموضوعى لظاهرة ما. والمجتهد، على كل حال، كما ينص الحديث النبوى الشريف، له ثواب أجرين فى حالة الإصابة وثواب أجر فى حالة الخطأ.

ولا يسعنى فى هذا المقام إلى أن أقدم واجب الشكر إلى كل من أسهموا فى تقديم كل فصول هذا الكتاب إلى جمهرة واسعة من القراء، من خلل ملحق «ثقافة اليوم» بجريدة «الرياض» الذى يصدر كل خميس، وأخص بالذكر الأستاذين تركى عبدالله السديرى وسعد الحميدين اللذين يضطلعان بدور مهم فى نشر الثقافة الطليعية بالعالم العربى، إضافة إلى دورهما الثقافى المتميز.

والله ولى التوفيق

حامد أبو أحمد

الباب الأول

نظرية التلقى

- تمهيد
- الفصل الأول : الجذور
- الفصل الثانى : نظرية التلقى فى ألمانيا

تمهيد

عندما أخذت تنتشر الكتابات الخاصة بالتلقى فى نهاية الستينيات، صدرت عليها تحفظات مختلفة، على امتداد سنوات، ومن ذلك ما كتبه الناقد الشهير رينيه ويلك، فى مقال له عام ١٩٧٣م قال فيه: «لقد انشغل الناس فى كل عصر ببقاء الأعمال الأدبية وآثارها وتأثيرها، ومن ثم فإن الانشغال الحالى بالتلقى ما هو إلا موضة عابرة»[١] ولكن كثيرين ممن كتبوا عن نظرية التلقى بعد ذلك رأوا أن ما يجرى فى مجال نظرية الأدب يمكن أن يؤدى فى غضون سنوات - أو عدة عقود على الأكثر - إلى حدوث انقلاب فى مفاهيمنا الخاصة بالأدب أو تصورنا له، لدرجة أن أحد المؤلفين الإسبان وهو خوسيه ماريا كاستيليت، كتب عام ١٩٦٥م (أى فى بداية ظهور النظرية) كتابًا تحت عنوان «ساعة القارئ». وقد تواصل الاهتمام بنظرية التلقى فى كل البلدان الأوروبية، وعلى الأخص فى ألمانيا التى شهدت ظهور المنظرين الكبار فى هذا المجال. وقد كتب خوسيه ماريا بوثويلو إيبانكوس فى كتابه «نظرية اللغة الأدبية»، الصادر فى مدريد عام ١٩٨٨م، فى ختام الفصل الخاص بشعرية التلقى، يقول: «وعلى هامش كل هذه الأنماط، والأنماط الأخرى الكثيرة التى يمكن أن تظهر، تضمنت قضية التلقى طريقة جديدة لدراسة اللغة الأدبية. وعندما يأتى الوقت الذى يتكون فيه تاريخ للعلاقات بين الأدب والجمهور، وسيميوطيقا للتعاون النصى، وتاريخ لتصنيفات الخبرة الجمالية، عندئذ قد يتغير نهائيًا تصورنا للأدب، على

---

(١) D.W. Fokkema y E. Ibsch, Teorias de la Literatura del siglo xx, Catedra, Maedrid 1984, Pag 165.

نحو ما بدأ يحدث فى الواقع»[٢].

ويرى روبرت هولب أنه ليست هناك منطقة من مناطق الاهتمام الأدبى لم تؤثر فيها نظرية التلقى؛ ذلك أن أثارات من هذا المنهج قد أثرت كذلك فى بعض التخصصات المتاخمة، مثل علم الاجتماع وتاريخ الفن[٣]. وهذا على أية حال شىء طبيعى فى فترة تنحو نحو التلاقى بين التخصصات والعلوم المختلفة، لدرجة أن أحد العلوم الناشئة وهو «علم النص» يحمل عنوانًا جانبيًا هو أنه «علم عبر التخصصات»[٤] أى عبر التخصصات المختلفة مثل علوم الاتصال، والسياسة، والتشريع، وعلم النفس والاجتماع واللغة والأدب وغيرها.

على أن هانز روبرت ياوس - وهو أحد المنظرين الكبار لنظرية التلقى - قد رآها علامة على عصر كامل، وأنها بمثابة تغير فى نموذج الثقافة الأدبية. وقبل أن نناقش هذا الرأى بالتفصيل، على نحو ما عرض مفصلاً فى الفصل الأول من كتاب روبرت هولب نتوقف قليلاً عند مسألة «تغير النموذج فى الثقافة الغربية». والحق أن هذه القضية قد لفتت انتباهى بقوة أثناء دراستى للأدب الإسبانى بجامعة مدريد. فقد لاحظت أن العصر الحديث منذ منتصف القرن التاسع عشر، خاصة خلال النصف الأول من القرن العشرين فى مجال الكتابة الأدبية، أو ما يسمى بالإبداع، وخلال النصف الثانى منه فى مجال نظرية الأدب - يتميز بتغير النموذج فى فترات سريعة ومتلاحقة. فالشعر الرمزى - على سبيل المثال - فى نهاية القرن التاسع عشر تعقبه الحركات

---

(٢) خ. م. ب. إيبانكوس، نظرية اللغة الأدبية، مكتبة غريب بالقاهرة عام ١٩٩٢م، ص ١٤٢، ترجمة كاتب هذه السطور.

(٣) روبرت هولب، نظرية التلقى، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة، الطبعة الأولى ٨/٨/١٩٩٤م، ص ٣١.

(٤) Teum A. Van Dijk, la ciencia del Texto, 3 edlicion Ed. Paidas, Barcelona, 1992, Primer Capitulo.

الطليعية الكثيرة المختلفة، ثم تأتى الحركة السريالية، تتلوها حركة الالتزام، إلى أن نصل إلى أكثر الحركات إغراقًا فى غموض القصيدة وإحكامها. والرواية تتطور من الواقعية إلى تيار الوعى إلى الكافكاوية (نسبة إلى الروائى الشهير فرانز كافكا)، إلى الرواية الجديدة، إلى الواقعية السحرية وغيرها من التيارات فى أمريكا اللاتينية.. إلخ، وقل مثل ذلك فى فنون الكلام الأخرى.. كما شهدت نظرية الأدب انتقالات سريعة من الشكلانية الروسية إلى مدرسة براغ، إلى البنيوية، إلى تيارات ما بعد البنيوية أو ما بعد الحداثة.. إلخ. وكل هذا يدل على أن التقنيات الفنية والمبادئ والإجراءات النظرية لا تتوقف عند مرحلة بعينها، وإنما هناك تغير مستمر فى النموذج. وهذه إحدى السمات الكبرى للثقافة الغربية المعاصرة.

وقد كان يظن أن هذا التغير المستمر سمة من سمات الكتابات الأدبية والنقدية فقط، ولكن القرن العشرين شهد أيضًا هجومًا مطردًا على اليقين الموضوعى للعلم في القرن التاسع عشر. فلقد شككت نسبية أينشتين فيما كان مسلمًا به من أن المعرفة ليست سوى تراكم صارم متصاعد من الحقائق. وأظهر الفيلسوف ت. س. كون أن ما يظهر بوصفه حقيقة فى العلم يعتمد على الإطار المرجعى لرجل العلم فى النظر إلى موضوع الفهم. وأكد علم نفس الجشطالت أن العقل الإنسانى لا يدرك الأشياء فى العالم بوصفها أجزاء ومقطعات منفصلة، بل بوصفها تشكلاً لعناصر وموضوعات أو كليات منتظمة ذات معنى، على نحو تبدو معه العناصر الفردية مختلفة باختلاف السياق، بل يختلف تفسيرها داخل المجال الواحد من الرؤية حسب النظرة إليها من حيث هى صورة أو مهاد(٥).

---

(٥) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩١م، ص ١٨١.

وقد ارتبطت بالوضعية العلمية فى القرن التاسع عشر وضعية أخرى يطلق عليها اسم «الوضعية التاريخية». وقد شكّك الكُتّاب والمفكرون فى القرن العشرين فى هذه الوضعية، ومن هؤلاء الفيلسوف التحليلى أ.س. دانتو الذى يقول: «إن معرفتنا بالماضى يحددها بصورة واضحة جهلنا بالمستقبل». وقد اتفق المؤرخ كارل جورج فابر مع دانتو فى نظرته إلى الطابع المؤقت للمعرفة العلمية. ولهذا رأى فابر فى مؤلف صادر له عام ١٩٧١م، أن دراسة التاريخ ما هى إلا دراسة للخبرة. وهذه الخبرة تعود إلى الوراء وتتغير من خلال المعارف المضافة. ويرى فابر أن النمو الكمى، أى قيام كل لحظة بإضافة أحداث جديدة إلى الماضى، تعنى أنه يحدث فى الوقت نفسه تغير كيفى فى المحصلة النهائية للماضى. ومن ثم فإن كل جيل لابد وأن يعيد كتابة التاريخ(٦).

وسوف تضع نظرية التلقى فى اعتبارها النسبية التاريخية والثقافية، نظرًا لأنها، أى نظرية التلقى، تقوم على الاقتناع بالتحول فى المادة - ومن ثم فى العمل الأدبى - على امتداد عملية تاريخية. وهذا العنصر النسبى التاريخى فى نظرية التلقى يجعلها تتحاشى النظر بلا تمييز إلى الأعمال فى الماضى. ويتهم ياوس الوضعية التاريخية بالقصور فى المنظور الذى ينبغى أن يكون مشروطًا من الناحية التاريخية. وفى ذلك يقول فى بحث له عام ١٩٧٠م: «إن الطريق الذى سار فيه تاريخ الأدب وتاريخ الفن فى القرن التاسع عشر يمكن أن يتميز بالعدول التدريجى عن طرق المعرفة التاريخية ذاتها. فتحت شعار التاريخية، الذى صحب الرؤية التاريخية للفن القديم والحديث بوصفه نموذجًا جديدًا للخبرة التاريخية، نجد أن تاريخ الفن قد تخلى عن شرعيته بوصفه أداة للتفكير، تاركًا هذه المهمة لعلم الجمال وفلسفة الفن والهرمنيوطيقا»(٧).

(٦) Teorias de la literatura del siglo xx, pag. 168.

(٧) المرجع السابق، ص ١٦٨.

النموذج الرابع:

كان الشاعر الإسباني خوان رامون خمينيث (حاصل على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٥٦م ومتوفى عام ١٩٥٨) يرى أن الأدب الأوروبي مرَّ بثلاث مراحل كبرى أو عصور كما يسميها، هي: عصر النهضة، والعصر الرومانتيكي، وأخيراً العصر الحديث أو الحركة الحديثة (الموديرنزم)(٨). ولكن الكاتب الألماني هانز روبرت ياوس، في مقال له نشر عام ١٩٦٩م تحت عنوان «التغير في نموذج الثقافة الأدبية»(٩) قسم المراحل إلى أربع وأطلق على كل منها مصطلح النموذج. والنماذج - في رأيه - ثلاثة سابقة، ورابع ناشئ رشحت نظرية التلقي لكي تمثله. وقد استعار ياوس فكرتي «النموذج» و«الثورة العلمية» من كتابات الفيلسوف توماس س. كون، وخاصة كتابه «بنية الثورات العلمية» (ترجم هذا الكتاب إلى العربية ونشر في بيروت عام ١٩٨٧م). ويرى ياوس أن التطور في الدراسات الأدبية شبيه بالإجراءات التي تتم في مجال العلوم الطبيعية، وأن دراسة الأدب ليست عملية تنطوي على تراكم تدريجي للحقائق والشواهد التي تقرب كل جيل من الأجيال المتعاقبة من معرفة حقيقة الأدب، أو من الفهم السليم للأعمال الأدبية المفردة، ولكن التطور تشخصه قفزات نوعية، ومراحل من القطيعة، ومنطلقات جديدة. إن النموذج الذي وجَّه البحث الأدبي ذات يوم ما يلبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التي توسمتها فيه الدراسات الأدبية، ويحل نموذج جديد أكثر ملاءمة لهذه المهمة، مع استقلاله عن النموذج الأقدم، محل أسلوب التناول العتيق، إلى أن يثبت، مرة أخرى، أنه غير قادر على

---

(٨) انظر في ذلك كتابنا «رائد الشعر الإسباني الحديث خوان رامون خمينيث»، دار الفكر العربي، بالقاهرة، ١٩٨٦م ص ٥٠.

(٩) خصص روبرت هولب الفصل الأول كاملاً من كتابه لشرح هذا المقال.

الوفاء بوظيفته في شرح الأعمال السابقة على الوقت الراهن[10].

وعلى الرغم مما تنطوى عليه أفكار هانز روبرت ياوس في هذا المضمار من طرافة، إلا أنها - في رأيي - ليست جديدة لا على مستوى الفكر الأوروبي، ولا على مستوى الأفكار في أي زمان ومكان. كما أن أفكار توماس س. كون لا تنطوى، هي الأخرى، على جدة مطلقة في مجال العلم. فمنذ أن عرف البشر التفكير والكتابة وهم ينتقلون من مرحلة إلى مرحلة، ومن قفزة إلى قفزة، أو بمفهوم كُونْ وياوس من نموذج إلى نموذج. وإذا كان النص - سواء كان أدبيًا أو علميًا - هو الممثل الأعظم لتطور الثقافة، فإن الناقد الفرنسي رولان بارت معه كل الحق في قوله الشهير: «النص ما هو إلا نسيج من الاقتباسات يتم تخطيطه انطلاقًا من مراكز ثقافية لا حصر لها». ولكن يبدو أن من طبيعة البشر النسيان أو التناسي، وأنهم يحتاجون في كل وقت إلى من يذكرونهم بالبديهيات التي لا تحتاج إلى تكرار. كما يبدو أن التكرار يمثل عنصرًا مهمًا في بنية العقل البشري، وهو يمثل، في السيميوطيقا الحديثة، نوعًا من التراكم الذي يردف المعنى ويؤكده. والدليل على أن البشر ينسون دائمًا حتى في ذروة اللحظة التي يتصورون فيها أنهم سيطروا سيطرة تامة على المناهج العلمية، أن كُتَّابنا ونقادنا في السبعينيات والثمانينيات كانوا يؤكدون على أقانيم البنية وحيدة المركز، والأنساق الكلية الثابتة، وأقانيم المنشأ والأصل والعلة والغاية.. إلخ، ويظنون أنهم بذلك قد بلغوا أقصى درجة في المنهجية العلمية المنظمة للدرس الأدبي، مع أنهم لو نظروا حولهم بإنصاف لأدركوا أن الثقافة الغربية في ذلك الوقت نفسه كانت تغلي بأفكار جديدة مناقضة تمامًا للأفكار السابقة، تقوم على نسبية المعرفة كما هو واضح في هذه النظرية التي نحن بصددها. وهي نظرية التلقي، والتي يقال إن الأفكار الخاصة بها

(10) انظر روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ٣٩ - ٤٠.

بدأت تطرح منذ أوائل الستينيات - كما سوف نرى فيما بعد - أى فى نفس الفترة التى كانت البنيوية فيها مزدهرة فى بلد مثل فرنسا.

نعود إلى ياوس فنجد النماذج الثلاثة السابقة وهى:

١ - النموذج الإنسانى الكلاسيكى. وكانت مهمة الناقد الأدبى فى ذلك الوقت هى أن يقيس الأعمال الأدبية فى الحاضر وفقًا لقوانين مقررة، وأن يحدد - من ثم - ما إذا كانت تفى، أو لا تفى، بمطالب المنجزات الشعرية المعتمدة.

٢ - وقد انهار النموذج الكلاسيكى خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وكان ذلك جزءاً من «الثورة العلمية» فى مفهوم التاريخ. وكان من نتائج التغيرات السياسية والمطالب الأيديولوجية أن أصبح التاريخ الأدبى مطلبًا للشرعية القومية يتسم بالمثالية. وبقيام الحرب العالمية الأولى استنفد هذا النموذج الثانى جدواه فى مجال البحث الأدبى المثمر.

٣ - ثم بزغ النموذج الشكلانى الجمالى، الذى يركز على العمل الأدبى بما هو كذلك. ويمثل ياوس لهذا النموذج بأسلوبية ليوشبتزر، و«تاريخ الأفكار» عند أوسكار فالسل، والشكلانيين الروس، والنقد الجديد فى أمريكا(١١).

ولكن النموذج الثالث صار مستهلكًا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وظهرت أعراض أزمته - حسب ياوس - فى التيارات التالية: استعادة النزعة التفسيرية الفلسفية (الهرمنيوطيقا) لمكانتها، والدعوة إلى نقد يقوم على قدر أكبر من الصلة الوثيقة بالمجتمع، وظهور بدائل مثل النقد القائم على الأنماط الأصلية عند نور ثروب فراى، ومثل البنيوية.

ومن ثم باتت الحاجة ملحة إلى ظهور مذهب يتمثل فيه النموذج

---

(١١) المرجع السابق، من ص ٤٠ إلى ٤٣.

الجديد أو «الرابع». وربما فكر البعض فى البنيوية أو فى الماركسية، وكانت أكثر المذاهب ظهوراً فى ذلك الوقت، ولكن ياوس استبعد الاثنين للأسباب التالية:

أولا: فيما يتعلق بالماركسية فإنه ينبغى صرف النظر عنها لأنها تعد قائمة على إجراءات آلية فقط، ومن ثم كان من الممكن إرجاعها فى يسر إلى صندوق مخلفات النزعة التاريخانية / الوضعية.

ثانياً: بالنسبة للبنيوية - وقد تضاف إليها أشكال أخرى من «ما بعد البنيوية» فإن أصولها القائمة - فى رأى ياوس - على معارضة الفكر التاريخى / اللغوى، وتنوع الاتجاهات النقدية التى ظهرت فيها يستبعدانها مؤقتاً من دائرة النظر. ذلك بأن قيمتها الأساسية حتى ذلك الوقت، قد تمثلت فى الدعوة إلى إدخال المقولات والإجراءات التى طورها الألسنيون إلى مجال تحليل الأعمال الأدبية. وإذا كانت البنيوية قد حققت درجة من الشرعية، فإنها، مع ذلك، كانت فى التحليل الأخير، مثاراً للشك من حيث إنها لم تتمثل فيها الوحدة اللازمة للوضع النموذجى(١٢).

وقد حدد ياوس ثلاثة مطالب منهجية للنموذج الرابع هى:

١ - انعقاد الصلة بين التحليل الشكلى الجمالى والتحليل المتعلق بالتلقى / التاريخى، شأنها شأن الصلة بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعى.

٢ - الربط بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية (وهو الربط الذى لا يكاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج ونتائجها الخاصة).

٣ - اختبار جماليات للتأثير (الفاعلية) لا تكون مقصورة على الوصف، وبلاغة جديدة، تستطيع أن تحسن شرح أدب الطبقة العليا، بالقدر نفسه الذى تحسن به شرح الأدب الشعبى، والظواهر الخاصة

---

(١٢) المرجع السابق، من ص ٤٣ إلى ٤٦.

بوسائل الاتصال الجماهيرى[١٣].

وبعد أن ربط ياوس هذه المطالب بالوضع الحاضر (فى أواخر الستينيات) وبالأهمية المتزايدة لوسائل الإعلام، رأى أن نظرية التلقى سوف تكون هى القادرة على الوفاء بالمطالب الثلاثة المذكورة، وأنها هى المرشحة لتمثيل النموذج الرابع الذى هو علامة على العصر الذى نعيش فيه، ولا شك أن ياوس لم يكن مبالغًا فى هذا التصور لأن نظرية التلقى قد لقيت بعد ذلك اهتمامًا كبيرًا كما سوف نرى فيما بعد.

(١٣) المرجع السابق، ص ٤٥.

الفصل الأول

الجـــــذور

- نظرة عامة
- رولان بارت
- تأملات منهجية
- إرهاصات أخرى

نظرة عامة

كان عنترة بن شداد يَصْدر عن حس إنسانى راق عندما أطلق بيته الشهير:

هل غادر الشعراء من متردم   أم هل عرفت الدار بعد توهم

ذلك أنه لا شىء فى هذا العالم يأتى من فراغ، وإنما لابد أن تكون له مقدمات أو إرهاصات، وهذا هو السبب فى لجوء الباحثين، إزاء أى مذهب جديد أو حركة جديدة، إلى البحث عن أصول ذلك المذهب أو تلك الحركة. رأينا ذلك فى الأجناس والمذاهب الأدبية(١٤)، ونراه الآن فى نظرية التلقى وفى غيرها من المذاهب الخاصة بنظرية الأدب. لكن نظرية التلقى تحظى فى هذا الصدد، باهتمام خاص لدرجة أن كل ما تحت يدى من دراسات عنها تخصص جزءاً للحديث عن جذورها، وبعضها يعود بهذه الجذور إلى مصادر قديمة جداً مثل كتاب «فن الشعر» لأرسطو أو التراث البلاغى برمته.

وتتفاوت عناوين الجزء الخاص بهذه الجذور من دراسة لأخرى: فروبرت هولب فى كتابه «نظرية التلقى» يخصص لذلك فصلاً كاملاً طويلاً هو الفصل الثانى (من صفحة ٦٥ إلى صفحة ١٤٢ فى الترجمة العربية) تحت عنوان «المؤثرات والإرهاصات». والبعض يضع لها عنواناً آخر مثل «الطلائع» أو يشير إلى ذلك بدون عنوان، وبعضهم يكتب عن الأصول والجذور.. إلخ. وعلى نفس المنوال نجد تفاوتاً غير قليل فى

(١٤) انظر فى ذلك الفصل الخامس من كتابنا «رائد الشعر الإسبانى الحديث» حيث يرجع الناقد كارلوس بوسونيو أصول الرمزية الإسبانية فى أوائل القرن العشرين إلى الشعر العربى فى الأندلس.

المسميات رصداً وتجديداً: فروبرت هولب، في الفصل المذكور، يرى أن كتاب «فن الشعر» لأرسطو باشتماله على فكرة التطهير بوصفها مقولة أساسية من مقولات التجربة الجمالية يمكن أن يعد أقدم تصوير لهذه النظرية التي تقوم فيها استجابة الجمهور المتلقى بدور أساسي، كما يشير هولب أيضاً إلى التراث البلاغي وعلاقته بنظرية الشعر. ولكن هذا المؤلف الأمريكي يحصر المؤثرات الحديثة في خمسة هي: الشكلانية الروسية، وبنيوية براغ، وبالتحديد جان موكاروفسكى وتلميذه فيلكس فوديكا، وظواهرية رومان إنجاردن، وهرمنيوطيقا هانز جورج جادامر، وسوسيولوجيا الأدب.

أما جوناتان كولر (وهو أمريكي أيضاً) في كتابه «عن التفكيك» الصادر عن جامعة كورنيل عام ١٩٨٢م (الفصل الأول عن القراء والقراءة) فيركز على الأسباب التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي في ألمانيا في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، وهو يكاد يحصر هذه الأسباب في النصوص الكثيرة التي وردت في أعمال الناقد الفرنسي رولان بارت، وخاصة في كتابه «لذة النص» و(S/Z) و«درجة الصفر في الكتابة»، فضلاً عن توجهه السيميوطيقي المعروف.

وخوسيه ماريا بوثويلو، في الفصل الخاص بشعرية التلقي من كتابه «نظرية اللغة الأدبية» يحصر طلائع النظرية في رومان إنجاردن التي كانت شخصيته بمثابة جسر بين الظاهراتية والتفسيرية المأخوذتين عن هوسرل وهيدجر، وبين الأبحاث الأدبية. وهناك أيضاً البنيوية الديناميكية عند موكاروفسكى وفوديكا من مدرسة براغ، ثم إنه يفرد في نهاية الفصل جزءاً خاصاً عن إمبرتو إيكو وكتابيه «العمل المفتوح» (١٩٦٢) و LECTOR IN FABULA (١٩٧٩م). وكان يمكن لهذا المؤلف الإيطالي أن يكون من المنظرين الكبار لنظرية التلقي أو المرهصين بها على الأقل بكتابه المذكور «العمل المفتوح» الذي بدأ بفرضيات

استكملت بطريقة تحليلية فى كتابه الآخر، لولا أن عمله يدخل فى إطار عام يختص بنظريته السيميوطيقية.

ورامان سلدن فى كتابه «النظرية الأدبية المعاصرة» يرى أن الاتجاه الفلسفى الحديث الذى يركز على الدور المركزى للقارئ فى تحديد المعنى هو الفينومينولوجيا (أو فلسفة الظواهر)، إذ يذهب هوسرل إلى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفى هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم، فالوعى دائمًا وعى بشىء، وهذا الشىء الذى يبدو لوعينا هو الواقع حقًا بالنسبة لنا، أضف إلى ذلك أننا نكتشف فى الأشياء التى تظهر فى وعينا خصائصها العامة أو الجوهرية[١٥]. وعلى الرغم من ذلك فإن سلدن يرى أن إرهاصات النظرية النقدية التى تركز على القارئ تتمثل فيما قام به مارتن هيدجر من رفض النظرة الموضوعية عند أستاذه هوسرل، مبررًا ذلك بالوجود المتعين للكائن الإنسانى، الذى يمتزج بموضوع وعيه نفسه، فضلاً عن أن التفكير يكون دائمًا فى موقف، فهو تفكير تاريخى دائمًا، على الرغم من أن صفة التاريخية لا تشير إلى التاريخ الخارجى الاجتماعى بل إلى التاريخ الداخلى الشخصى. وقد استفاد جادامر من هذه الفكرة وقام بتطويرها أدبيًا فى كتابه «الحقيقة والمنهج» الصادر عام ١٩٧٥[١٦].

وبعض المؤلفين ربط بين التفكيك ونظرية التلقى، ونجد هذا واضحًا فى كتاب جوناتان كولر المذكور «عن التفكيك». وهذه السمة ظهرت فى مؤلف عربى أخير هو كتاب «اللغة الثانية» للناقد فاضل ثامر الصادر عن المركز الثقافى العربى (١٩٩٤م). ففى الفصل المعنون «من سلطة النص إلى سلطة القراءة»، ينطلق المؤلف من منظور تفكيكى، لكنه يركز على الجانب القرائى فى هذه النظرية. ويرى فاضل ثامر

---

(١٥) رامان سلدن، المرجع المذكور، ص ١٨٦.

(١٦) انظر السابق، ص ١٨٨.

(صفحة ٤٢) أن كتاب «الخطيئة والتفكير» للناقد الدكتور عبدالله الغذامي، هو أول دراسة نقدية عربية تعلن انتماءها لمنهج القراءة التفكيكية. وهذا التداخل بين نظرية القراءة والتفكيكية يحتاج - في نظري - إلى دراسة خاصة ترصد جوانب الاتفاق وجوانب الاختلاف، خاصة وأن هناك نظرية أخرى يمكن أن تتداخل مع هاتين وهي النظرية الخاصة بالنقد النسائي.

ويرى مؤلفا كتاب «نظريات الأدب في القرن العشرين» وهما د. و. فوكيما وإيلرود إبش أن نظرية التلقي مدينة في ظهورها، على هذا النحو أو ذاك، لثلاثة تيارات كبرى هي: التاريخ، والهرمنيوطيقا، والبنائية، وإذا كان الأمر كذلك فإن الكُتَّاب البارزين في هذه التيارات الثلاثة كان لهم تأثير، قل أو كثر، في ظهور نظرية التلقي وانتشارها على يد أصحاب مدرسة كونستانز الألمانية، وبخاصة عند هانز روبرت ياوس وفولفانغ إيزر. وعلى الرغم من التفاوت الظاهر بين الآراء المذكورة إلا أنها تصب في النهاية في عدد محدود من المذاهب والأشخاص، ومن ثم سوف نعرض لبعض هذه التيارات، بشيء من التفصيل، ونحن في هذه الدراسة التي نبحث فيها عن جذور نظرية التلقي نتفق كل الاتفاق مع روبرت هولب في قوله: «إن ظهور مدخل جديد إلى الأدب، خصوصًا إذا كان هذا المدخل يدَّعي لنفسه وضعًا نموذجيًا، يولد لا محالة سلسلة من الدراسات التي تستكشف الجذور، ومن ثم تعفي على دعاوى الأصالة»(١٧).

وقبل أن نتناول التيارات الممهدة لنظرية التلقي نود أن نستخلص بعض النتائج التي توصلنا إليها بعد قراءة مكثفة لنظريات الأدب الحديثة في الغرب، ومنها هذه النظرية التي نحن بصددها. وأولى هذه النتائج هي: الدينامية الشديدة في التعامل مع ظاهرة الأدب، فلا شيء

(١٧) روبرت هولب، المرجع السابق، ص ٦٥.

يقف عند مرحلة معينة أو رأى محدد، لدرجة أن هذه النظرية التى ادعى منظرها الأول هانز روبرت ياوس أنها سوف تكون النموذج الرابع فى تطور الثقافة الغربية لم تلبث أن ظهرت اعتراضات كثيرة عليها.

ثانياً: إن اختلاف القراءات أصبح هو السلطة الأولى فى التعامل مع أى نص. وسوف نرى فيما بعد كيف استخلصت بعض القراءات أصولاً أو جذوراً لنظرية التلقى فى كل من الشكلانية الروسية ومدرسة براغ البنيوية وغيرها من المذاهب والتيارات التى كانت تركز على الرسالة بما هى رسالة، بل إن البعض قرأوا نموذج رومان ياكوبسون من منظور قرائى، وفى ذلك يقول رامان سلدن: «لقد آمن ياكوبسون أن الخطاب الأدبى يختلف عن غيره من أنواع الخطاب بتركيزه على الرسالة، فالقصيدة تلفتنا إلى نفسها (شكلها وصورها ومعناها الأدبى) قبل أن تلفتنا إلى الشاعر أو القارئ أو العالم. ولكن إذا رفضنا النظرة الشكلية لياكوبسون وتأملنا الأمر من منظور القارئ أو المتلقى فإن توجه نموذج ياكوبسون يتغير بالكلية. وعندئذ يمكن أن نقول إن القصيدة ليس لها وجود فعلى إلا عند قراءتها، وإن معناها لا يمكن مناقشته إلا بقرائها»(18). لقد كان الناقد التفكيكى الأمريكى بول دى مان، على حق عندما أعلن بشكل قاطع «أنه قد انتهى زمن تسلط العمل الأدبى»(19) ويرى بول دى مان أن مفهوم اللغة التصويرية أو البلاغية فى جوهرها الذاتى يقضى على ادعاءات أية نظرية للتفسير تقوم على المواءمة بين العلامة SIGNO والمرجع. فالبلاغة هى الملمح المميز للغة، وفكرة وجود لغة تكون بمعزل عن البلاغة هى مجرد وهم. ومن ثم فإن بول دى مان يستنتج من هذه البلاغية الجوهرية للغة استحالة المدلول أو المعنى، وكل هذا يؤدى إلى الفكرة التى تقول إن أية قراءة ما هى إلا سوء

---

(18) رامان سلدن، المرجع السابق، ص 182.

(19) نقلاً عن فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافى العربى، بيروت 1994م، ص 41.

تفسير وتخالف[٢٠]. وبول دى مان، وإن كان يبالغ فى هذا الملمح التفكيكى للعلاقة بين الدال والمدلول، إلا أن أفكاره، على أية حال، تصب فى هذا التوجه الذى قلنا إنه قد صارت له السيادة فى التعامل مع النص.

ثالثًا: هناك نتيجة تتعلق بالتوجه العلمى فى الدرس الأدبى، ولكننا سوف نتناوله بشىء من التفصيل خلال حديثنا عن التيار الأول من التيارات التى مثلت إرهاصًا بنظرية التلقى.

التيار التاريخى:

تحدثنا من قبل عن الفيلسوف التحليلى أ. س. دانتو ونقده للوضعية التاريخية، ونظرته إلى الطابع المؤقت للمعرفة العلمية وتناولنا اتفاق المؤرخ كارل ـ جورج فابر فى ذلك ورأيه حول أن دراسة التاريخ ما هى إلا دراسة للخبرة. وهذه الخبرة تعود إلى الوراء وتتغير من خلال المعارف المضافة، ثم تناولنا نظرية النمو الكمى عند فابر. والآن نضيف بأن هانز روبرت ياوس مؤسس نظرية التلقى فى أواخر الستينيات كان فى الأساس مهتمًا بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، وقد أزعجه ما عاينه فى فترة الستينيات وما قبلها من إهمال شديد لطبيعة الأدب التاريخية، ونحن نعرف أن الاتجاهات الأسلوبية والألسنية والشكلية والبنيوية كانت تركز على الجانب الوصفى (السانكرونى) مهملة تمامًا الجانب التاريخى (الدياكرونى)، ومن ثم أعطت للنص سلطة مطلقة. وكانت معظم هذه الاتجاهات، وخاصة البنيوية، تنطلق من إيمان عميق بأن النص يمتلك بنية مركزية ويكشف عن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة محددة، وأن وظيفة القارئ تتمثل فى الكشف عن شفرة النص وأنساقه المختلفة. وقد رأى ياوس فى محاضرة ألقيت فى جامعة كونستانز فى

---

(٢٠) انظر بوثويلو إيبانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص ١٦٨.

أبريل عام ١٩٦٧م عن التاريخ الأدبى أنه لابد من المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضى واهتمامات الحاضر وأنه لابد من العودة بتاريخ الأدب إلى مجال الاهتمام العلمى حتى يتم إنعاش دراسة الأدب، وبالتالى التأثير فى مجال التعليم. وقد عزا ياوس أزمة الأدبية فى ذلك الوقت إلى إهمال الأفكار القديمة الخاصة بعلم تاريخ الأدب. ولا شك أن أزمة الأدبية فى ذلك الحين كانت تبدوقاسماً مشتركاً لدى معظم من يتناولون ظاهرة الأدب: فالتفكيكيون أخذوا يحاربون الطابع المعتم للنظرية للفيلولوجية بوصفها معرفة صالحة أو بوصفها وسيلة للحصول على المدلول. وعندما تحدَّت التفكيكية ثنائية اللغة الأدبية / وغير الأدبية، وحاربت التمييز بين الأدب والنقد فإنها بذلك أحرقت أسس فقه اللغة نفسه بوصفه علماً لتفسير مدلول النصوص[٢١]. والتداولية الأدبية ركزت على دراسة سياقات الإنتاج والاستقبال، فضلاً عن التحديات السياقية ذات الطبيعة التاريخية والاجتماعية والثقافية، ومن ثم فإنها حسب تعريف فان ديك فى كتبه الصادرة فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات عن «النص والسياق» أو «علم النص» يمكن أن تعد نظرية فى السياقات، وها هى نظرية التلقى، التى ولدت فى فترة واحدة تقريباً مع التفكيكية ومع التداولية تشجب الإهمال المتعمد للتاريخ الأدبى وتنقل النموذج من سلطة النص إلى سلطة القارئ حتى لتتعدد القراءات بتعدد من يقرءون النص. وكل هذه الاتجاهات الجديدة كانت تتفق على شىء مهم هو إخفاق الخصوصية اللفظية النصوصية للغة الأدبية، كما كان ثمة اتفاق على أنه لا يمكن تهميش المواضعة التاريخية المعيارية أو البحث الاجتماعى للحدث الأدبى، ومن ثم صارت اللغة، وخاصة فى التداولية، نظاماً معقداً للاتصال وتخلت عن الوصف المحايث الذى كانت عليه فى البنيوية وغيرها من التوجهات

---

(٢١) انظر إيبانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص ١٤٥.

الألسنية. وجاءت نظرية القراءة لتؤكد نسبية المعرفة بمستوييها الفردى الآنى أو الاجتماعى التاريخى.

نعود إلى فابر ونظريته التاريخية عن النمو الكمى الذى يتبعه تغير كيفى، وهذه النظرية ـ كما أسلفنا ـ عرضت مفصلة فى مؤلف له صادر عام ١٩٧١م فنجده يقول: «إن اللحظة الجديدة من الماضى التى تضاف تتضمن فى كل مرة بعض الآثار ـ أو إذا تمثلت فى لحظة انقطاع مهمة ـ فإنها تفقد آثاراً بالنسبة للحظة ماضية سابقة. وذلك لأن الدراسة العلمية للماضى لابد وأن تتضمن الآثار الناتجة عن ظهور حدث ما، وبما أن المؤرخ ينبغى عليه أن يصف الآثار الناتجة انطلاقًا من زمنه الخاص فقط، فإنه من الممكن أن نؤكد أن كل جيل لابد أن يكتب تاريخًا جديداً»(٢٢). وقد استفاد هانز روبرت ياوس من نظرية فابر المذكورة عن النمو الكمى ورأى أنها تنطبق على التاريخ الأدبى الذى يمكن أن يكون فيه لكل لحظة إسهام بإضافة عمل جديد. فإذا أدخلنا التأثير الذى يحدثه هذا العمل الجديد فإننا بذلك نصل إلى علاقة جديدة ومختلفة بين التاريخ العام وتاريخ الأدب. وهذه الطريقة فى النظر إلى الأشياء تقضى تمامًا على الفكرة السائدة التى تجعل من الحدث التاريخى حدثًا مقفلاً مطبقة ذلك على العمل الأدبى، الذى يمكن أن يكون، على العكس من ذلك، قابلاً للتحديث المستمر، وقد انطلق ياوس من هذه الفكرة فى بحث له مهم كتبه عام ١٩٦٧م تحت عنوان «تاريخ الأدب بوصفه تحديًا لعلم الأدب»، حيث رأى أن أى تغير يخلق شيئًا جديداً، وأكثر من ذلك فإن العمل الفنى تحصل له إضافات مع أى بيان جديد حتى ولو كن على المستوى الفردى. وقد هاجم ياوس الموقف المعارض الذى ينظر إلى العمل الأدبى بمنأى عن التاريخ مستخدمًا فى ذلك

---

(٢٢) نقلنا هذه الفقرة عن كتاب «نظريات الأدب فى القرن العشرين» الطبعة الإسبانية، ص ١٦٩.

مفهومه اللاأسطورى للتراث، ذلك لأنه يرى أن التراث غير قادر على أن يمتد بنفسه، وإنما لابد وأن يتم ذلك من خلال التلقى، وفى ذلك يقول فى بحث له منشور عام ١٩٧٠م: «إن النماذج الكلاسيكية ليست حاضرة إلا بقدر ما تكون متلقاة»(٢٣).

الشكلانية الروسية:

لم يكن أحد يتوقع أن يتم البحث فى الشكلانية عن أصول لنظرية التلقى، خاصة وأن الباحثين قد اعتادوا الرجوع إليها عند البحث عن أصول البنيوية الفرنسية أو النقد الجديد فى أمريكا. ولكن الحادث الآن هو أن الكثيرين يعيدون قراءة الشكلانية، والشعرية وغيرها من منظورات جديدة. وقد سبق أن رأينا طرفًا من ذلك بالنسبة لرومان ياكوبسون. أما فيما يتعلق بالشكلانية وصلتها بنظرية التلقى فقد توسع روبرت هولب فى بحث هذه المسألة(٢٤) وفى هذا يقول: «لقد أسهم الشكلانيون الروس، بتوسيعهم مفهوم الشكل بحيث يندرج فيه الإدراك الجمالى، وبتعريفهم للعمل الفنى بأنه مجموع عناصره، وبجذبهم النظر إلى عملية التفسير ذاتها، أسهموا فى خلق طريقة جديدة للتفسير ترتبط ارتباطًا وثيقًا بنظرية التلقى». ويرى هولب أن النقلة فى الاهتمام من قطب المؤلف / العمل إلى العلاقة بين النص والقارئ قد تمثلت فى وضوح فى كتابات فيكتور شكلوفسكى Victor Shklovski الباكرة. أمَّا العناصر التى قربت بين النظرية الشكلانية ونظرية التلقى فهى - فى إيجاز شديد - العناصر التالية: الأداة الفنية وما تحدثه من تغريب للتصورات فى العمل الأدبى. الوقوف على سيرة الكاتب وفاعلية ذلك لدى المتلقى. وتعاقب الأجيال والمدارس من أجل

---

(٢٣) المرجع السابق، ص ١٧٠.

(٢٤) انظر روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ٦٩ - ٨٤.

إحلال المبتدعات المثيرة لدى المتلقى محل التقنيات القديمة، إضافة إلى الخاصية النوعية والخاصية الوظيفية للأدب ودورهما فى تفسير ما يطرأ من تغير فى قواعد الأدب وفى الاتجاه النقدى على السواء[٢٥]. وكل هذه الأفكار، وخاصة ما يتعلق منها بديناميات التاريخ كان لها تأثير على كل من روبرت ياوس فى فكرته عن «أفق التوقعات»، وڤولفانج إيزر فى فكرته عن «الفجوات» وفكرته الأخرى عن «المبهمات». وكل هذا إن دل فإنما يدل على أن الأفكار يمكن أن تتلاقى فى العمق حتى وإن بدت المسافات فيما بينها متباعدة فى المستوى الظاهر.

---

(٢٥) انظر مقدمة الدكتور عز الدين إسماعيل لكتاب روبرت هولب المذكور، ص ١٢

رولان بـارت

يفتتح رولان بارت كتابه «لذة النص» بشبه أمثولة عن «السيد تست M. Teste مقلوباً». وهو شخص نتخيله يحطم فى ذاته الحواجز والطبقات والاستثناءات ويخلط اللغات، ويتحمل فى صمت جميع ما قد يوجه إليه من اتهامات باللامعقولية وعدم الوفاء.. وهذا الفرد، إن وجد، يكون وصمة لمجتمعنا، وتجعل منه المحاكم والمدرسة والمصحة العقلية وأحاديث الناس فرداً غريباً، لأنه لا أحد يطيق ارتكاب التناقض دون خجل. هذا الفرد يقول عنه رولان بارت إنه موجود، ويطلق عليه اسم «نقيض البطل» أو «البطل المضاد»، فمن هو؟ إنه قارئ النص لحظة يجد المتعة فى القراءة(٢٦).

وإذا كان رولان بارت قد جعل من قارئ النص الشاعر بالمتعة نقيضاً للبطل فإن نقاداً ومنظرين آخرين اختلفوا مع بارت فى ذلك، وجعلوا منه، أى من هذا القارئ، بطلاً، لكن الجميع اتفقوا على شيء واحد هو إعطاء القارئ دوراً رئيسياً؛ حدث ذلك فى المناقشات النظرية حول الأدب والنقد، وفى الشروح الخاصة بالأعمال الأدبية. وإذا كان بارت (فى كتابه «الصورة والموسيقى والنص» ص ١٤٨) يقول: «إن مولد القارئ ينبغى أن يحدث على حساب موت المؤلف»، فإن كثيرين قد رغبوا فى دفع هذا الثمن(٢٧).

ورولان بارت، كما أسماه الدكتور عبد الله الغذامى، هو فارس النص، وإذا كنا نبحث عن التيارات والمذاهب والشخصيات التى

(٢٦) انظر رولان بارت، «لذة النص» ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م، ص ١٣.

(٢٧) جوناتان كولر، «عن التفكيك»، الطبعة الإسبانية، ص ٣٣.

أرهصت بنظرية القراءة فلا شك أن هذا الكاتب الفرنسى كان له دور مهم فى نشوء تلك النظرية. وقد تفاوتت البحوث فى تناولها لدور بارت فى نظرية القراءة: فالبعض تناولوه بصورة عامة ومقتضبة بوصفه أحد المهمين فى هذا المجال، وذلك على نحو ما فعل روبرت هولب[٢٨]. الذى وسم نظريته بأنها نظرية «القارئ المبعد عن المركز». وآخرون نظروا إليه من منظور آخر؛ كما فعل جوناتان كولر، إذ أخذ يقتبس من مؤلفاته بعض العبارات ويدلل بها على أنه كان يمثل مرحلة مهمة من مراحل نظرية القراءة[٢٩]. ولكن الكتاب الوحيد (فيما تحت يدى) الذى خصص لرولان بارت ونظريته فى القراءة مساحة واسعة هو كتاب «الخطيئة والتكفير» للدكتور عبدالله الغذامى.

وقبل أن نكتب عن رولان بارت بوصفه أحد المرهصين بنظرية التلقى نقول: إن أعجب ما يمكن أن يكتشفه المرء (مما يدعم الفروض التى تقول بها هذه النظرية التى معنا) هو أن يفهم الدكتور الغذامى على نحو خاطئ، وأن يصنف بصورة معتسفة منذ ارتياده ساحة النقد فى أواسط العقد السابق، مع أن كتابه الأول وهو «الخطيئة والتفكير» المنشورة طبعته الأولى عام ١٩٨٥م يرفض التصنيف المعتسف رفضًا قاطعًا. لقد عومل الدكتور الغذامى على أنه أحد البنيويين العرب الذين نقلوا الفكر البنيوى إلى لغتنا العربية، على الرغم من أن كتاب «الخطيئة والتكفير» يقول بصراحة ووضوح: إذا كان لابد من تصنيف الدكتور الغذامى فى تيار معين فإنه ينسب بكل جدارة واستحقاق إلى تيار ما بعد البنيوية الذى تمثل مفاهيم الاختلاف، وسلطة القراءة، وكسر العلاقة بين الدال والمدلول الأسس الرئيسية فيه، وتؤكد العناوين الفرعية للكتاب، للوهلة الأولى، هذ التوجه الجديد الذى بشر به

(٢٨) روبرت هولب، نظرية التلقى، صفحات ١٨٥ و٣٣٥ - ٣٣٧.
(٢٩) جوناتان كولر، المرجع المذكور، ص ٣٣ وما بعدها.

الدكتور الغذامى فى فترة كان الخطاب السائد خلالها هو التيار البنيوى بمفهومه الصارم بتركيزه على أقانيم البنية وحيدة المركز، وأقانيم المنشأ والأصل والعلة والغاية، التى تنطوى على نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة محددة، تكون وظيفة القارئ فيها هى الكشف عن شفرة النص وأنساقه المختلفة. وبتعبير آخر فإن دور القارئ فى المنهج البنيوى كان يخضع خضوعًا كليًا لسلطة النص، ومن ثم تكون القراءة الإبداعية هى القراءة التى تسعى للكشف عن المكونات البنيوية والأنساق الداخلية للنص الأدبى، فضلاً عن أن المنهج البنيوى، برغم كل ما قيل بعد ذلك عن اختلافه عن المنهج الشكلى، كان ينحو فى غالب الأحيان نحواً شكليًا خالصًا، إن لم نقل إنه كان ينغلق على موقف شكلانى. جاء الدكتور الغذامى فى عام ١٩٨٥م وجعل العناوين الفرعية لكتابه هى: «من البنيوية إلى التشريحية»(٣٠)، ثم «قراءة نقدية لنموذج إنسانى معاصر»، ويقصد به نموذج حمزة شحاته، واستخدام مصطلح «قراءة» له هو الآخر دلالة واضحة. ثم تلا ذلك خطاطة بالنظريات التى تناولها الكتاب واستخلص منها نظرية فى القراءة طبقها على نموذج حمزة شحاته، وهى: نظرية البيان، والشاعرية، والأثر، والنصوصية، وتشريح النص، والبنيوية، والسيميولوجية، والإشارة الحرة، ويتضح من هذه الخطاطة أن النظريات ذات الصلة بالقراءة لها السيادة المطلقة.

وإذا انتقلنا من عنوان الكتاب إلى متنه نجد أن الدكتور الغذامى قد ركز تركيزاً واضحًا على نظريات القراءة سواء بمفهومها التفكيكى عند جاك دريدا، أو عند رولان بارت بتوجهاته المختلفة كما سوف نرى بعد ذلك (ويأخذ بارت مساحة واسعة من الكتاب)، أو عند نقاد آخرين مثل ريفاتير، وكولر، وبيتيت وسواهم. ومما ورد فى كتاب «الخطيئة

---

(٣٠) التشريحية هو المصطلح الذى يفضله الدكتور الغذامى فى ترجمة مصطلح DECONSTRUCTION.

والتكفير» الفقرة التالية التي نقدمها بوصفها مثالاً واحداً للمنطلق النظرى فيه، يقول الدكتور الغذامى (ص ٨٣) : «ومن هنا يأتى تفسير النص كوصف نقدى لا للنص كجوهر، ولكن لفهمنا للنص، أى أنه وصف للعلاقة بيننا وبين النص. وهذه العلاقة هى تجربة إنسانية تصدر عن التقاء القارئ بالنص.. ولذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأى نص، وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأى نص وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة، بعدد مرات قراءته».

وقد لعب مفهوم «أفق التوقعات» فى نظرية هانز روبرت ياوس القرائية دوراً كبيراً - فى نظرى - فى عدم استيعاب بعض القراء للجهد الذى بذله الدكتور الغذامى فى الجزء التطبيقى من الكتاب على النموذج المختار وهو حمزة شحاتة، فالقارئ، وفقًا لأفق توقعاته، يقرأ الجزء الأول (النظرى) وفى تصوره أن المؤلف يقدم نظرية، أو على الأقل أفكاراً، فى البنيوية، ثم ينتقل إلى الجانب التطبيقى فيراه مختلفًا كل الاختلاف عن هذا التصور، ومن ثم يظن أن المؤلف أفلح فى الجانب النظرى على حين أصابه الإخفاق فى الجانب التطبيقى. ولكن الواقع هو أن الدكتور الغذامى يقدم قراءة لنموذج، ومن ثم فإنها مختلفة عن قراءات أخرى، ولا سبيل إلا أن تختلف، ولم يكن فى نية المؤلف على الإطلاق، تقديم تحليل بنيوى لهذا النموذج[٣١]. هذا ما أراه الآن بوضوح، وما أعتقد أن

(٣١) يقول د. الغذامى فى «الخطيئة والتكفير» ص ٨٨ : «ولقد سلكت هذا النهج فى قراءتى لأدب حمزة شحاته، إذا أخضعت النصوص لقراءات متعددة فى أوقات وحالات متغايرة، وأخذت أضع رصداً مكتوباً عن تفاعلاتى مع كل نص فى كل قراءة له. ولكننى كنت أتلقى النص فى كل مرة على معزل من ملاحظاتى السابقة فيما أتلقاه من تفاعلات حالية.. إلخ.

غيرى يمكن أن يرى هذا الرأى إذا أعاد قراءة الكتاب من منظور مختلف عن منظور القراءة السابقة، وقد سبق أن أشرنا فى حلقة سالفة، إلى أن البعض يقرءون الآن رومان ياكوبسون من منظور جديد.

وهكذا كان الدكتور الغذامى، منذ عام ١٩٨٥م، يطرح فكراً مغايراً ورؤى مختلفة، طعمها كذلك بقراءاته الموسعة فى التراث، ولكننا كنا مصرين على أن نزج به ضمن البنيويين (أو الحداثيين) مع أن منطلقه كان منذ البداية ما بعد بنيوى أو ما بعد حداثى، وحتى عندما اختط الدكتور الغذامى لنفسه منهجًا خاصًا مكونًا من خطوات محددة، فإنه كان ينطلق، فى الأساس من نظرية فى القراءة. وقد سبق أن قلت فى ذلك (منذ أكثر من عامين): «إن المنهج النقدى للدكتور الغذامى مفتوح يركز على النص، ويستفيد من كل الأصول المنهجية سواء فى تراثنا النقدى القديم أو فى التراث النقدى الحداثى المعاصر»[٣٢] وسوف نرى، من خلال عرضنا الموجز لجهد رولان بارت القرائى معتمدين فى الأساس على كتاب «الخطيئة والتكفير» كيف استطاع الدكتور الغذامى أن يتخلص من هيمنة الخطاب النقدى العربى السائد فى منتصف الثمانينيات، ليتفاعل بشكل مباشر مع الوضع الحقيقى للخطاب النقدى الغربى الذى كان يعرض فى ذلك الحين (ومن قبل ذلك) لفكر مختلف يؤسس لمفاهيم جديدة فى الأدب والنقد.

نعود إلى رولان بارت، ونتوقف مرة أخرى عند كتابه الشهير «لذة النص». ونعثر فى هذا الكتاب على فقرة (صفحة ٤٤ من الترجمة العربية) تحدد مفتاح أعمال هذا الرجل كلها[٣٣]، يقول: «ليس الجديد

---

(٣٢) انظر عرضنا لهذا المنهج فى كتابنا «نقد الحداثة»، كتاب الرياض، العدد ٨، أغسطس ١٩٩٤م، ص ١٠٩ وما بعدها، وانظر «الخطيئة والتكفير» وغيره من كتب الدكتور الغذامى.

(٣٣) ولد رولان بارت عام ١٩١٥م وتوفى عام ١٩٨٠م.

موضة، بل إنه قيمة، وهو أساس كل نقد: لم يعد تقويمنا للعالم يتوقف، على الأقل من الناحية المباشرة، على التعارض بين النبيل والحقير، كما كان الشأن مع نيتشة، بل على التعارض بين القديم والجديد (بدأت ايروسية الجديد منذ القرن الثامن عشر، وهو تحول طويل لم ينقطع عن السير). ليس ثمة من وسيلة للإفلات من استلاب المجتمع سوى الوسيلة التالية: الهروب إلى الأمام. فكل لغة قديمة مفهومة، وكل لغة تصبح قديمة حالما تتكرر». وقد عبر الدكتور الغذامي بأدق تعبير عن جوهر شخصية هذا الرجل عندما قال: «ولعل أذكى خطوة أسداها بارت لنفسه هو أنه جعل ذاته إشارة حرة، فخلاّها دالاً عائماً لا يحدّ بمدلول، ولذا جاءت كتاباته إبداعاً نصيًّا، مثلما هي أعمال نقدية ونظرية»(٣٤).

وبهذا يكون الغذامي قد ربط بين شخصية بارت وبين مذهبه الكتابي، وكأننا إزاء نوع من الرابطة الحميمية بين الذات والموضوع: الذات ممثلة في تلك الشخصية ذات العبقرية التي تجنح نحو الفوضوية الحيوية ومقاومة الخطاب الأكاديمي، كما يقول جوناثان كولر، والموضوع ممثلاً في الأعمال التي لم تقف أبداً عند مرحلة محددة أو مذهب بعينه، ولهذا أسهم بارت في كل المذاهب النقدية المعاصرة تقريباً مثل الماركسية، والبنيوية، والنقد النفسي والتفكيكية، والسيميولوجية الثقافية، ونظرية القراءة.

وها نحن أولاء نرى آثار هذا التنوع الهائل لإنتاج بارت وهذه الخصوبة المائزة في اختلاف النقاد حول تصنيف عدد من كتبه يمكن أن نعد بعضها ضمن الأعمال المرهصة بنظرية التلقي وبالتفكيكية، وبعضها الآخر داخلاً ضمن كل من التيارين المذكورين. وهذه الكتب هي: «درجة الصفر في الكتابة» (١٩٥٣) وكتاب (S/Z) (١٩٧٠)

(٣٤) د. الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص ٦٤.

و«لذة النص» (١٩٧٣) . ويمكن أن تضاف إليها كتب أخرى مثل كتابه عن نفسه (١٩٧٥) و«خطاب عاشق» (١٩٧٧) فضلاً عن كتاب «عناصر السيميولوجية» الذى صدر فى منتصف الستينيات تقريباً.

نأتى إلى النقاد واختلافهم حول هذه الكتب، فنجد الدكتور عبدالله الغذامى فى «الخطيئة والتكفير» وبوثويلو إيبانكوس فى «نظرية اللغة الأدبية» يعتبران رولان بارت تشريحيًا (أو تفكيكيًا) . وفى ذلك يقول الغذامى (ص ٦٥) عن كتاب (S/Z) «إنه قراءة تشريحية لقصة «ساراسين» لبلزاك، وهى قصة قصيرة فى حدود عشرين صفحة، ولكن بارت يكتب عنها كتابًا يزيد على مائتى صفحة». كما ينظر الغذامى إلى الكتب التالية لبارت من نفس المنطلق، لكنه يلمح فى الكتب الثلاثة (وهى «لذة النص»، و«رولان بارت» و«خطاب عاشق» شيئًا يميز بارت عن كل التفكيكيين، ولهذا يقول عنها (ص ٦٧) : «وهى كتب يدخل فيها بارت فى مرحلة عشق صوفى للنص، وتنشأ بينه وبين النص علاقة انتشاء ومتعة متولهة. وهى خطوة تميزه عن كل التشريحيين الآخرين فى مجلة تل كيل.. إلخ». ويعود الغذامى فى صفحة ٨٧ ليبرز الجانب المنهجى فى هذا الصدد فيقول : «إن مدرسة رولان بارت التشريحية تأخذ باتجاهين يختلفان ولكنهما يتعاضدان فى تأسيس اتجاه نقدى مثمر، أحدهما هو نهجه فى كتاب (S/Z) حيث جعل التشريحية تفكيكًا مرحليًا لأجزاء العمل المدروس. ومن ثم بناء النص من جديد، أى النقض من أجل إعادة البناء. والنهج الثانى أتى بعد ذلك فى كتبه اللاحقة حيث صارت التشريحية علاقة حب بين القارئ والنص».

وعندما تحدث الغذامى عن أول كتاب لبارت يحمل بذور هذا الاتجاه وهو «درجة الصفر فى الكتابة» الصادر عام ١٩٥٣م، رأى أن هذا هو توجه النص الذى بدأ عند بارت فى «حتمية الشكل»، وهى حتمية تلغى

المضمون وتزيحه بعيداً عن مجال دراسة الأدب(٣٥)، لكن حتمية الشكل وإلغاء المضمون لا تتعارض مع التوجه الذى كان ينطلق نحو القارئ وفى هذا يقول الغذامى: «هذه هى مرحلة تحرير الكلمة وإطلاق قيدها لتصل إلى درجة الصفر.. درجة اللا معنى، أى درجة كل الاحتمالات الممكنة، من ماضى الكلمة وتاريخ سياقاتها، ومن مستقبلها بكل ما يمكن أن توحى به لمتلقيها، فالكلمة حرة مطلقة من كل ما يقيدها، وبذا فهى لا تعنى شيئاً، وهى إشارة حرة، ولذا فهى قادرة على أن تعنى كل شىء، وهذا يبعد عنها هيمنة الفكرة المسبّقة عن إمكاناتها»(٣٦).

ونعثر فى كتاب الغذامى على فقرات كثيرة مأخوذة عن بارت يعلن فيها عن أننا نقف على مشارف عصر القارئ، وأن ولادة هذا لابد أن تكون على حساب موت المؤلف (انظر صفحة ٧١ مثلاً)، كما تقابلنا نصوص أخرى عن أن النص ليس بنية من الدلالات ولكنه مجرة من الإشارات.. إلخ. وبعد كل هذا يقف الغذامى موقف العالم المتواضع فيقول لقارئه ما معناه إن الموضوع يحتاج إلى بسط أوسع من هذا وأشمل، وإننى حاولت جهدى وقدمت كل ما عندى من أسباب (ص٧٤). أى أن الغذامى، مثل كل أصحاب العمل المفتوح (ومنهم إمبرتو إيكو صاحب كتاب «العمل المفتوح» الصادر عام ١٩٦٢م) لا يغلق الباب على نفسه وعلى الآخرين. والآن نجد سؤالاً يفرض نفسه هو: على ضوء ما سبق هل نعتبر كتاب «الخطيئة والتكفير» ذا منطلق تفكيكى أو قرائى؟ والذى نراه من صعوبة تصنيف رولان بارت نفسه، واستئناس الدكتور الغذامى، فى كتابه، بمؤلفين آخرين بنيويين وما بعد بنيويين مثل تودوروف ونظريته فى القراءة المقسمة إلى ثلاثة أنواع، وريفاتير ونهجه المعروف بالقارئ المثالى، وراولز وبيتيت ومنهجهما

(٣٥) د. الغذامى، الخطيئة والتكفير، ص ٦٨.
(٣٦) السابق، ص ٧٠.

القرائى المعروف بـ «مبدأ التوازن الانعكاسى» وغيرهم، نقول إن استعانة الدكتور الغذامى بكل هؤلاء النقاد المنسوبين إلى مدارس واتجاهات مختلفة، ومحاولته بناء نظرية تراثية، وأخرى اجتهادية، كل هذا يجعلنا نعتقد أن كتاب «الخطيئة والتفكير» يحاول تقديم قراءة عربية لنموذج عربى.

ننتقل إلى روبرت هولب فنجده يخصص لبارت ثلاث صفحات فقط فى كتابه، فى الفصل الرابع الخاص بالنماذج البديلة والمنازعات، أى النماذج البديلة للنظرية الألمانية والمختلفة معها. وقد أشار هولب إلى أن قارئ بارت يتشكل من عدد لا نهائى من الشفرات، وفى هذا إشارة واضحة إلى كتاب (S/Z)، كما أشار إلى اختلاف بارت عن النقاد الألمان[٣٧]، وهو بذلك يكون قد لمس نفس النقطة التى نوه بها أيضًا الدكتور الغذامى.

وبوثويلو إيبانكوس - كما أسلفنا - اعتبر رولان بارت تفكيكيًا، وخصص له مساحة واسعة فى الفصل الخاص بـ «التفكيك»[٣٨]، وحتى عندما ذكره فى فصل «شعرية التلقى» أشار إليه إشارة مقتضبة عند الحديث عن فكرة أن أية قراءة ممكنة، قائلاً إن هذه الفكرة طرحت من خلال الفرضيات التفكيكية عند رولان بارت فى كتابه (S/Z)[٣٩].

ولكن كريستوفر نوريس، فى كتابه عن التفكيكية سجَّل ملاحظة مهمة عندما قال: «وقد يكون تسجيل بارت فى سجل التفكيكية عملاً مضللاً، إذ إنه كان يتملص من أى موقف من المواقف النظرية.. إلخ»[٤٠]. كما اعتبر نوريس بنيوية بارت من أقوى شطحات الفكر

(٣٧) انظر روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ٣٣٥ - ٣٣٧.

(٣٨) انظر «نظرية اللغة الأدبية» الصفحات من ١٥٧ إلى ١٦٤.

(٣٩) السابق، ص ١٢٢.

(٤٠) كريستوفر نوريس، «التفكيكية: النظرية والممارسة» ترجمة د. صبرى محمد حسن، دار المريخ، الرياض ١٩٨٩م، ص ٣٥.

البنائى غير المألوفة، إضافة إلى أنها نشاط، بمعنى أنها قراءة.

ورأى أن نظرية كولر فى القراءة تتفق مع هذا التوجه[٤١]. وقد سبق أن أشرت إلى أن كولر، فى الفصل الخاص بالقراءة والقراء من كتابه «عن التفكيك» رأى أن كتابات رولان بارت كانت إرهاصًا بنظرية التلقى، فضلا عن أنه قد ربط بين التفكيك والقراءة على اعتبار أن التفكيك هو الآخر لا يمنح النص سلطة مطلقة.

وإذا توقفنا قليلاً عند كتاب «لذة النص» نجد أنه على الرغم من وقوف بارت عند بعض المفاهيم التى تدخل فى نظرية التفكيك مثل إرجاء النص وغيره، إلا أن الكتاب بصورة عامة كتاب فى القراءة وهذه القراءة بلغت درجة العشق بين النص وقارئه. يقول بارت: «النص تميمة، وهذه التميمة ترغب فىّ، ويخطب النص ودّى عن طريق ترتيب كامل لشاشات غير مرئية، وعن طريق مماحكات انتقائية تتصل بالمفردات وبالمراجع وبقابلية القراءة» (ص ٣٣ من الترجمة العربية).

لكل هذا! فإننا نعتبر رولان بارت من أهم المرهصين بنظرية التلقى، ثم المشاركين فيها عندما أصبحت حقيقة واقعة فى نهاية الستينيات وإلى الآن. ولا شك أن نهجه فى القراءة يختلف عن مدرسة كونستانز الألمانية، لكنه نهج ممتع يلفت الانتباه ويثير الأشواق. وإذا كنا قد رأينا رولان بارت على هذا النحو فإن هذا لا ينفى، بأية حال، مشاركته المهمة فى نظرية التفكيك، لأنه - كما قال الدكتور الغذامى بحق - وهب مقدرة خارقة على التحول الدائم والتطور المستمر.

---

(٤١) السابق، ص ٣٥.

من أجل الكتابة عن رومان إنجاردن وباقى الشخصيات أو التيارات المرهصة بنظرية التلقى عدت إلى مراجع جديدة. فبالإضافة إلى ما ذكرته من قبل أو اعتمدت عليه بصفة أساسية فى الحلقات الثلاث السابقة رجعت إلى كتب أخرى فى الأدب ونظرية الأدب تخصص مساحة للقراء والقراءة، ولكنى بدلاً من أن أعثر على إنجاردن وموكاروفسكى وجادامر وغيرهم عثرت على أشياء أخرى تؤكد الفرضيات الخاصة بنظرية التلقى. ومن خلال تتبعى للمراجع الجديدة توصلت إلى مجموعة من النتائج. ومن ثم فإنى أبدأ بعرض نقدى موجز لمهجية ثلاثة من هذه الكتب فيما يتعلق بمسألة القراءة، ثم أخلص من ذلك إلى النتائج التى أرى أنها ضرورية فيما يتصل بمنهج تعاملنا مع المصادر والمراجع والنظريات الجديدة الناشئة فى الغرب.

أول هذه الكتب كتاب لعالم اللغة الناقد الإسبانى فرناندو لاثارو كاريتير عنوانه «عن الشعرية والشعريات»[٤٢] صادر ١٩٩٠م. وهو مكوّن من أربعة فصول، الفصل الأول (من صفحة ١٥ إلى صفحة ٩٢) هو الذى يتصل من قريب أو من بعيد، بنظرية القراءة، وهو مقسم إلى خمس حلقات أو فصول جانبية هى: القصيدة والقارئ، والشاعر والقارئ، والقصيدة بوصفها لغة، وفهم القصيدة، وضرورة إيجاد شعرية دياكرونية (تعاقبية) للغة الإسبانية. وكما يتضح من هذه العناوين فإن المؤلف يركز على القراءة فى صلتها بالقصيدة، والعكس صحيح أيضاً. ويبدأ المؤلف بفرضية لجان موكاروفسكى (من مدرسة

(٤٢) F.Lázaro Carreter,De poètica y poèticas, Cátedra, Madrid, 1990.

براغ البنيوية) عن أن القصيدة ما هي إلا علامة (SIGNO). وفي هذا يقول لاثارو كاريتير: «إذا قبلنا تعريف القصيدة بأنها مادة فنية ـ وهذا شيء يبدو غير قابل للشك ـ فإننا ندين بأول فرضية في ذلك لجان موكاروفسكي، الذي رأى أن القصيدة ليست إلا علامة. وقد جاء هذا القول في عمل شهير له، عام ١٩٣٤م، تساءل فيه أيضًا عن الإطار العام (SIGNATUM) الذي عرَّفه بأنه السياق الكلي للظواهر الاجتماعية مثل الفلسفة والسياسة والدين والاقتصاد.. إلخ»(٤٣).

وهذه البداية في كتاب لاثارو كاريتير تُؤذن بأنه في كتابته عن القراءة، ينطلق من منظور سيميوطيقي. ويعزِّز هذا الفهم قول كاريتير في مكان آخر (ص ١٧ ـ ١٨): «إن دخول السيميوطيقا في مجال الدراسات الأدبية قد دعم اتجاه الاهتمام بالمتلقي إلى الحد الذي نتج عنه استقطاب آخر خطير هو تحويل القارئ إلى مسئول مسئولية شبه كاملة عن الاتصال الشعري». وقد سبق أن أشرت إلى أن اتجاه الكاتب الإيطالي امبرتو إيكو، بدءًا من كتابه «العمل المفتوح» (١٩٦٢)، يصدر عن منطلق سيميوطيقي. وكل هذا إن دل فإنما يدل على التداخل الشديد، خلال العقود الأخيرة، بين الأفكار والنظريات في الغرب.

وانطلاق البحث في القراءة من منظور سيميوطيقي يؤدي إلى نوع من التلاقي بين نظريات ثلاث (أو أربع إذا أضفنا التداولية) تنسب إلى تيار مابعد الحداثة وهي: نظرية التلقي، والتفكيكية، والسيميوطيقا، وهذه النظريات، على الرغم من الاختلاف الكبير فيما بينها، ينتظمها (إن صح هذا التعبير) إطار أو سياق عام لخصه د. سعد البازعي ود. ميجان الرويلي في الكلمات التالية: «لقد جاءت ما بعد الحداثة لتقلب مقولات الحداثة وفرضياتها تمامًا: ليس ثمة ثابت بحكم المتحول، وليس ثمة عقل يفسر تفسيراً غير متحيز أوجه النشاط الثقافي البشري، كما

(٤٣) السابق، ص ١٥.

لا وجود لثقافة عالية نخبوية وأخرى دونية جماهيرية، بل كل ما هنالك هو تشكيل مستمر لا يمكن تبريره أو تفسيره بالإحالة على أنموذج متعال، وإنما يقبل التفسير فقط من داخله، مما يجعل التفسير نفسه محكوماً بأشكال مادته الخاصة وليس نتيجة ثوابت لا تتحول أو تتبدل»(٤٤).

وهذا التناول السيميوطيقي ذو النزعة التطبيقية في كتاب لاثارو كاريتير يقابله تناول يتسم بالشمولية في كتاب «نظرية الأدب» لناقد إسباني آخر هو أنطونيو جارثيا بيريو(٤٥)، وهو كتاب ضخم (حوالي خمسمائة صفحة من القطع الكبير) صادر عام ١٩٨٩م، ومكون من ثلاثة أجزاء أو فصول كبيرة، والجزء الثاني (من ص ١٨٣ إلى ٣٢٣) هو الخاص بنظريات ما بعد البنيوية أو ما بعد اللسانيات. وهو يضع هذا الفصل تحت عنوان «المواضعة الفنية»، ونعثر في هذا الفصل على أربعة عناوين كبرى هي:

١ - النسبية التداولية للمعنى.
٢ - نسبية المعنى في جمالية التلقي.
٣ - التفكيكية والابتعاد الاختلافي عن الخبرة الشعرية.
٤ - القدرة الشعرية للمواضعة الثقافية.

وكما هو واضح فإننا أمام مجموعة من النظريات المابعد حداثية، وإن كانت القراءة تمثل القاسم المشترك فيها جميعاً. ويلجأ المؤلف إلى نوع من التطبيق لبعض العناصر التنظيرية على قصائد لشعراء إسبان مثل كيفيدو، على نحو ما نرى في الجزء الخاص به (ص ١٩٠ وما بعدها). كما يضع أعمال رولان بارت، من «درجة الصفر في الكتابة»

---

(٤٤) لمزيد من التفصيل انظر د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، «دليل الناقد الأدبي»، الطبعة الأولى، الرياض، ١٩٩٥م ص ١٩٢ - ١١٠.

(٤٥) A.G. Berrio, Teoria de la literatura, Càtedra, Madrid, 1989.

(١٩٥٣) حتى «لذة النص» (١٩٧٣) ضمن الجزء الخاص بالتداولية. ويكتب عن إمبرتو إيكو تحت عنوان «الأزمة المابعد بنيوية للمعنى: إمبرتو إيكو، من البنية المفتوحة إلى البنية الغائبة».

وهكذا نجد عرضًا لهذه المذاهب المابعد حداثية من منظورات ورؤى مختلفة، فيها اتجاه واضح نحو التطبيق من خلال النظرية على نحو مختلف كل الاختلاف عما حدث ويحدث عندنا، إذ يميل معظم مؤلفينا العرب إلى وضع إطار نظرى قائم بذاته يتلوه عرض تطبيقى على نص أو عدد من النصوص. وكل هذا يدل على أن العرض والقراءة يختلف من بيئة إلى أخرى: فالأمريكيون لهم طريقتهم، وكذلك الفرنسيون، والألمان، والإسبان.. إلخ، وإن كان هذا لا يمنع أن يتأثر مؤلف من بيئة ما بطرق التأليف فى بيئة أخرى على نحو ما حدث مع الناقد الإسبانى بوثويلو إيبانكوس فى كتابه «نظرية اللغة الأدبية»، إذ جاء كتابه مختلفًا عن نمطيات التأليف السائدة عند غيره من المؤلفين الإسبان، على نحو ما رأينا عند لاثارو كاريتير وأنطونيو جارثيا بيريو، وبالتالى جاء كتابه مبرزًا للفروق بين النظريات المختلفة مثل البلاغة الجديدة، والتداولية، وشعرية التلقى، والتفكيك وغيرها.

ولعل أكثر المناطق إثارة للانتباه فى كتاب جارثيا بيريو، هى تلك الخاصة بالتداولية وربطها بنظريات التلقى عند روبرت ياوس، وفولفانغ إيزر، وهما أكبر منظّرى التلقى، وقد أقام المؤلف هذا الربط على أساس ما يسميه بالمواضعة. وفى ذلك يقول: «إن الأدبية هى فى الواقع مبدأ ذو طبيعة قائمة على المواضعة. فنحن عندما نختار إقامة نموذج لخطاب معترف به مثل الأدب نلتزم بمجموعة من السجلات MARCAS الثقافية للخطاب، تسمح بإضفاء هوية الأدب عليه ضمن تداولية الكلام الاتصالى»[٤٦] ويرى بيريو أن المعنى الأدبى يحيا ويتغير داخل تراث

(٤٦) السابق، ص ١٨٤.

متعدد لا ينقطع. فالمعنى الذى نعطيه لكل حدث قراءة لعمل ما يتأثر تأثراً مباشراً بتعدد أمثلة التلقى الفورية والسابقة. فلكل عصر قراءته الخاصة وكذلك كل فرد. وبالتالى ينبغى تبنى وجهة النظر التداولية القرائية فى تكوين معنى النصوص ونسبتها مفهومياً وجمالياً، وخاصة النصوص الأدبية المفتوحة على تراث من القراءات والمعتمدة عليها فى آن(٤٧).

وهذا البعد التداولى للقراءة فى كتاب جارثيا بيريو جعلنا نزداد اقتناعاً بما أشرنا إلى من قبل (فى التمهيد) من أن نظرية القراءة يمكن أن تغير بصفة قوية تصورنا للأدب، خاصة عندما يتكون إطار يحكم كل النظريات القرائية الموجودة حالياً فى اتجاهات وتيارات متعددة مثل التفكيكية، والسيميوطيقا والتداولية، والتلقى، والنقد النسائى وغيرها، لقد سبق أن رأينا كتابات رولان بارت من منظور تفكيكى، ثم قمنا بتحليلها من منظور قرائى، والآن نرى جارثيا بيريو يعرضها من منظور تداولى. وهو يتناول كتب بارت المهمة منذ عام ١٩٥٣ إلى عام ١٩٧٣م، والتى تقوم على أفكار رئيسية من أهمها اختلاف الكتابة الحديثة بصورة جذرية عن الكتابة القديمة كلاسيكية كانت أو رومانسية أو واقعية، ومنها إطلاق مقولة «إن الكلمة إشارة حرة، تنمو فى حرية كاملة، فى إطار من آلاف العلاقات الممكنة وغير المحددة، ومنها الوصول إلى حالة امتزاج مع النص تلعب فيها اللذة أو المتعة الدور الرئيسى»(٤٨).

ثم يختم بيريو عرضه لكتابات رولان بارت بتساؤل له دلالة كبيرة يقول: «ومع ذلك، هل قال رولان بارت، بكل هذا، شيئاً جديداً؟. ويبدو أن انتهاء حالة اليقين المطلق، حتى فيما يتعلق بمناهج العلوم

---

(٤٧) انظر السابق، ص ١٨٥.
(٤٨) انظر المرجع السابق، ص ٢٠٢ - ٢١٠.

الطبيعية ذاتها، جعلت المؤلفين الغربيين يكفُّون عن إصدار الأحكام النهائية أو الثابتة، موقنين من أن ما يقدمونه ليس إلا قراءة لابد وأن تختلف عنها قراءة أخرى. بل إن قراءة الشخص الواحدة قد تختلف من موقع لموقع، ومن حالة لحالة.

نأتى إلى الكتاب الثالث وهو «مدخل إلى النقد الأدبى المعاصر» لمجموعة من المؤلفين الإسبان[٤٩] يتناول كل منهم تيارًا نقديًا محددًا مثل: «نقد الأجناس الأدبية» و«النقد الأدبى الماركسى» و«النقد اللغوى». ولا يخصص الكتاب بابًا محددًا للنقد القرائى، لكنه يتناول هذا النقد من منظور التحليل النفسى فى الفصل المخصص لذلك. وهذه المسألة تفتح أمامنا بابًا جديدًا من أبواب القراءة، لا يتلاقى بالطبع مع مدرسة كونستانز الألمانية، وعلى رأسها ياوس وإيزر، وقد لا يتلاقى مع الاتجاهات الأخرى التى مثَّلت إرهاصات أو التى بنت على نظرية التلقى بالتداخل أو التعارض معها، لكنه، على أية حال، يدخل ضمن القراءة بمفهومها العام. وقد سبق أن ذكرنا أن كل هذا يمكن أن يصب مستقبلاً فى إطار عام أكثر تحديدًا من الناحية المنهجية.

يقع الفصل الخاص بمنهج التحليل النفسى للأدب، فى الكتاب المذكور، ضمن الصفحات من ٢٥١ إلى ٣٤٥، وليس من هدفنا الآن قراءة هذا الفصل مجتمعًا، ومن ثم سوف نتوقف عندما ورد فيه عن القراءة بوصفها عملية لها ارتباط وثيق بمناهج التحليل النفسى. ومؤلف هذا الفصل هو كارلوس كاستيلا دل بينو، الذى يفرِّق فى البداية بين القراءة والتفسير (بالمعنى العادى Interpretacion لا بالمعنى الهرمنيوطيقى). ويرى كاستيلا أن أفضل قارئ يمكن أن يكون هو مفسِّر العمل ومحلله، أو على العكس من ذلك، الذى لديه القدرة

---

(٤٩) صدر هذا الكتاب فى أوائل الثمانينيات الميلادية، وعنوانه: Introducciòn a la critica literaria actual, editorial playor, Madrid, 2 edicion, 1983.

على أن يعيش متعة القراءة. كما يرى أن وظيفة القارئ قديمة مثل وظيفة النص المكتوب، ومثل وظيفة الكاتب الذى يتعايش معه فى وقت واحد القراء الافتراضيون. كما يشير كاستيلا إلى نقطة مهمة وهى أن القراءة تختلف باختلاف المنهج المتبع فيها، فالنص يمكن أن يكون هدفًا لتحليلات نحوية أو أسلوبية أو معجمية، كم أن الحبكة والصراع يمكن تحليلهما بنيويًا على نحو ما فعل فلاديمير بروب فى تحليله للحكايات الخرافية، أو وفقًا لمرجعيات أخرى اجتماعية أو غيرها. ولكن كل هذا مختلف عن عملية التحليل النفسى التى يرى المؤلف أنها تأتى فى المرحلة الأخيرة(٥٠).

ويبرز كارلوس كاستيلا الجانب النفسى للقراءة من خلال ما يسميه بعملية القراءة ـ المادة ـ Lectura - Objeto، مستخدمًا فى ذلك مصطلح الناقد ر. كارناب R. carnap فى كتابه «مدخل إلى علم الدلالة». فالقارئ، عادة، ينفعل مع النص، ويقيم نوعًا من التطابق identificacion بينه وبين بطل القصة أو الرواية، ويكون لهذا التطابق فى بعض الأحيان آثار ضارة فى حالات معينة مثل القصص الجنسية أو قصص الرعب، وقد أشار العالم النفسى الشهير سيجموند فرويد إلى أنه فى مثل هذه الموضوعات الخاصة بالرعب، والتى تظهر أيضًا فى الأحلام، فإن الشخص (أو القارئ فى مثل حالتنا) يعيش نفس التجربة بنوع من المتعة المتأخرة المرتبطة بحدث التجاوز الذى يدرك أنه لابد قادم، وهذا هو ما يحدث للأطفال عند سماعهم للقصص المرعب(٥١).

هذه، باختصار شديد، صورة من صور الربط بين القراءة ونظرية التحليل النفسى. وكل هذا يدلنا على أن النموذج القرائى متسع الأفق، ويمكن أن يُسفر خلال السنوات المقبلة عن شىء فى غاية الأهمية.

(٥٠) انظر المرجع السابق، ص ٢٩٢ وما بعدها.
(٥١) السابق، ص ٢٩٩.

ونخلص مما ذكرناه فى هذه الحلقة إلى مجموعة من النتائج نجملها على النحو التالى:

١ - الاختلاف الشديد بين المؤلفين فى إطار الموضوع الواحد أو المادة الواحدة، بل إن هذا الاختلاف يزيد من بيئة ثقافية إلى أخرى، أو بتعبير آخر من بلد إلى بلد؛ فالتناول الأمريكي - كم أسلفنا - يختلف عن التناول الفرنسى أو الألمانى أو الإسبانى.. إلخ، ولذلك يقال إن التفكيكية فى أمريكا (فى جامعة ييل بالأخص) مختلفة عنها فى فرنسا، على الرغم من أن مؤسس هذا المذهب وهو جاك دريدا فرنسى عاش فى أمريكا فترة، وبما أنه ليس فى وسع أى إنسان أو فى مُكْنته الاطلاع على ما كتب فى كل أنحاء العالم حول نظرية معينة فإنه ينبغى أن يترك الباب مفتوحًا دائمًا لأية إضافة. وقد سبق أن رأينا أن الإضافة تمثل تراكمًا كميًا يتبعه تراكم كيفى، كما أوضح ذلك الفيلسوف التحليلى دانتو والمؤرخ جورج فابر. وقد كانت هذه إحدى الأفكار التى مهدت لظهور نظرية التلقى. وهذه النقطة تنقلنا إلى نقطة أخرى هى:

٢ - إن عنصر الزمن أو الجانب الدياكرونى Diacrónico له دور حاسم فى مجال البحث والدراسة. فكتاب صادر فى منتصف السبعينيات مثلاً لابد أن يختلف عن كتاب صادر فى الثمانينيات أو فى التسعينيات، ومن ثم فإن تحديد التواريخ مهم، ولا يقل أهمية عن دراسة الموضوع نفسه فى جانبه الآنى (السانكرونى) Sincronico، وقد ناقش ذلك جان موكاروفسكى (من مدرسة براغ البنيوية) عندما حدد الإطار العام للفن بوصفه نظامًا حيويًا دالاً، بمعنى أن كل عمل فنى مفرد يصبح بنية، لكنها بنية لها مرجعيات فيما سبقها، مستوعبة فى كيانها الجوهرى ذاته، ومن ثم فإن البنيات غير مستقلة عن التاريخ، ولكنها تتشكل وتتحدد من خلال أنساق متعاقبة فى الزمان. يضاف إلى ذلك أنه لا ينبغى فهم البنيات على أنها وحدات مستقلة مكتفية بذاتها /

فالتغيرات التى تطرأ على أية بنية مفردة - مثل استكشاف عمل مفقود لأحد المؤلفين - سوف تغير بالضرورة من إدراك بنيات أخرى لها اتصال بهذه البنية(٥٢). وكان هانز جورج جادامر، وله كتاب عن «الحقيقة والمنهج» (١٩٦٠)، يصر إصراراً راديكالياً على القول بالطبيعة التاريخية لعملية الفهم(٥٣).

٣ - وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من قبل من رفضنا القاطع لمنهجية بعض المؤلفين العرب فى التعامل مع تيارات الحداثة وما بعد الحداثة(٥٤)، وكلها قادمة من الغرب، إذ يعتمد المؤلف على مرجع أو مرجعين أو ثلاثة، ثم يدّعى أنه يصوغ من ذلك نظرية، أو يدعى أنه سائر على منهج هذا الكاتب أو ذاك. وهذا فى حد ذاته أمر مضلل، لأن المؤلف الأصيل عندما وصل إلى منهجه لم يصل إليه اعتباطاً، بل بعد قراءات مكثفة، وموازنات، وبحث وتنقيب. أما المؤلف المقلد أو ما يمكن أن نصفه بالدخيل فإنه يوهم القارئ بأنه سائر على منهج مؤصل لا يتطرق إليه أدنى شك، فى الوقت الذى يكون فيه اعتماده على مصدر واحد أو عدد محدود من المصادر من أكبر العوامل التى تثير الشك فى هذه المنهجية التابعة، وقد سبق أن ضربنا أمثلة لذلك فى كتابنا «نقد الحداثة». والآن نضيف فقط مثالاً آخر هو كتاب «محاضرات فى السيميولوجيا». للدكتور محمد السرغينى(٥٥)، ذلك أن هذا المؤلف يضع مقدمة نظرية من حوالى سبعين صفحة عن السيميولوجيا، تتلوها دراسة تطبيقية على قصيدة «المواكب» لجبران، لكنه فى تلك الصفحات التنظيرية القليلة ينقل فصولاً كاملة أو شبه كاملة، تصل أحياناً إلى أكثر من عشر

---

(٥٢) انظر روبرت هول، نظرية التلقى، ص ١٠٢.

(٥٣) السابق، ص ١١٢.

(٥٤) تناولنا ذلك بالتفصيل فى كتابنا «نقد الحداثة» كتاب الرياض ١٩٩٤م.

(٥٥) صدر هذا الكتاب عن دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.

صفحات متواصلة، من كتب أجنبية. وهو ينص على ذلك صراحة فى هوامش الكتاب. ولا شك أننا نحمد له هذه الصراحة لأن هناك مؤلفين عرباً آخرين ينقلون ولا يشيرون إلى المصدر متصورين أن القراء العرب سوف يظلون غافلين!!.. وتأتى كتاباتهم غامضة وملتبسة وغير مترابطة، لكنهم بدلاً من أن يلوموا أنفسهم ينحون باللائمة على القراء.

٤ - ثم إننا نتصور، من واقع عُقد كثيرة حضارية وثقافية، أن المؤلفين الغربيين لا يخطئون، وأن كل ما يقدمونه يستحق صفة الموضوعية المطلقة. والحق أنهم بشر مثلنا يخطئون ويصيبون، ومن ثم فإن كل ما يقدمونه داخل فى باب الاجتهاد. بل إن عوامل التحيز والتعصب عندهم قد تزيد فى كثير من الأحيان على ما لدينا، وهذا شىء يلمسه كل من يعيش بينهم لفترة، ولا داعى لذكر أمثلة الآن، فهى كثيرة ولا حصر لها. ومن ثم يكون واجب المثقف العربى دائماً أن يوازن بين المؤلفين، بحيث يكون ما نقرؤه فى نهاية المطاف من بنات أفكاره هو، لا مجرد نقل أو ترجمة سقيمة عن الآخرين، إضافة إلى تطويع كل هذا حتى يأتى متوافقاً مع بيئتنا ووضعنا الثقافى.

٥ - وأخيراً، فإن ادعاء الموضوعية المطلقة وهم كبير، وذلك لأن الموضوعية مثل أى عنصر بشرى تتدخل فيها عوامل كثيرة. وهذه نقطة تحتاج إلى تفصيل فى موضع آخر.

إرهاصات أخرى

. رومان إنجاردن:

كان إنجاردن تلميذاً للفيلسوف الظاهراتي أدموند هوسرل. وقد جمع إلى ذلك تأثره بالاتجاه التفسيري عند الفيلسوف الوجودي مارتن هيدجر. وله كتابان مهمان يرهصان بنظرية التلقي وهما The literary Work of Art الصادر عام ١٩٣١م وCognition of The literary of Art (١٩٣٧). وقد درس إنجاردن النظرية الأدبية من واقع بحثه في إشكالية المثالية والواقعية، إذ رأى أن العمل الفني يقع خارج هذه القسمة الثنائية. إضافة إلى فكرة التركيز على العمل نفسه، بمعنى أن يكون النص هو مدار البحث. وهذه الفكرة قرَّبت بينه وبين نقاد الاتجاه الشكلي الذين يركِّزون على النص في ذاته، فضلاً عن أصحاب «النقد الجديد» في أمريكا الذين كانوا يركزون أيضًا على الرسالة بما هي كذلك.

وقد جاء تأثير إنجاردن على مدرسة كونستانز الألمانية مباشراً فيما يتعلق ببعض المفاهيم، مثل مفهوم «عدم التحديد» ومفهوم «التعيين»، فضلاً عن اهتمامه بالعلاقة بين النص والقارئ، وبالنسبة للمفهوم الأول وهو «عدم التحديد» أو «بنية المُبْهم» نجد أن رومان إنجاردن يحلل المعرفة على أساس مفهوم العمل الفني. ذلك أن العمل الأدبي عنده يمثل كيانًا قصديًا خالصًا أو تابعًا لغيره، بمعنى أنه يعتمد على حدث الوعي الذى يتميز به عن الأشياء الواقعية وعن الأشياء المثالية على حد سواء. وتبرز في هذا الصدد نظريته عن القواعد الأربع (أو الأطوار الأربعة)، وهي:

١ - القاعدة الأولى تشمل المادة الأولى للأدب مثل الأصوات اللفظية، أو الجذور المادية للعمل. وهذه الأصوات لا تحمل المعانى فحسب، وإنما نعثر فيها على الطاقة التى تحدث التأثيرات الجمالية كالإيقاع والقافية.

٢ - القاعدة الثانية هى قاعدة الوحدات الدالة أو الحاملة للمعنى مثل الكلمات والجمل أو الوحدات المكونة من جمل متعددة.

٣ - والقاعدة الثالثة هى قاعدة الأشياء المعروضة.

٤ - أما الرابعة فهى الخاصة بالجوانب المجملة التى تظهر هذه الأشياء عن طريقها.

وهذه القواعد الأربع تشكّل ما يسميه إنجاردن «بالبنية المجملة» التى ينبغى أن تُستكمل بواسطة القارئ. وتنطوى الأشياء المعروضة فى العمل الأدبى على مواضع، أو نقاط، أو مواقع تتسم بالإبهام. وهذه المواضع تكون بمثابة فراغات تحتاج إلى تعبئة. ويضرب روبرت هولب مثالاً لذلك هو قولنا: «قذف الطفل بالكرة»، لأننا عندما نقرأ هذه العبارة نواجه بعدد لا يحصى من «الفراغات» فى الشىء المعروض مثل: ما هو عمر الطفل؟، وهل هو ذكر أو أنثى؟، وهل هو أسمر أو أبيض؟، وهل هو أحمر الشعر أو أشقره؟.. إلخ. فهذه الملامح كلها غير موجودة فى الجملة، ولذلك فإنها تشتمل على «فراغات» أو «نقاط إبهام»، ومن ثم فإن كل عمل أدبى، بل كل شىء أو جانب معروض ينطوى نظرياً على عدد لا نهائى من المواضع غير المتعينة(٥٦). وهذا المفهوم سوف يتوسع فيه فيما بعد علماء نظرية التلقى من مدرسة كونستانز الألمانية.

قام إنجاردن أيضاً بإضاءة مفهومين آخرين للعلاقة بين النص والقارئ هما: مفهوم التحقق العيانى Concretization، ويعنى به إنجاردن

(٥٦) انظر روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ٨٤ - ٩٠ وبوثويلو إيبانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص ١٢٥.

النشاط الذى يقوم به القراء باستبعادهم أو ملئهم للعناصر المبهمة أو الفراغات أو الجوانب المجملة. وقد استخدم إنجاردن هذا المصطلح كذلك، وخاصة فى كتابه «العمل الفنى الأدبى» للتمييز بين الصورة المفهومة للعمل الأدبى وبنيته الهيكلية، أو بين الموضوع الجمالى والعمل المكتوب. والقراء فى ممارستهم لعملية التحقق العيانى يجدون الفرصة لتشغيل المخيلة، ذلك لأن ملء الفراغات يتطلب قوة إبداعية ومهارة وحدة فى الذهن. المفهوم الثانى هو مفهوم التجسيد Concre-tion، وينطوى على نوع من التعالى شأنه شأن العمل الأدبى نفسه. ذلك أن التحقق العيانى يمكن النظر إليه على أنه تجسيد للعمل الأدبى، ومن ثم فإن تجسيدات أى عمل كثيرة وبالتالى يمكن النظر إلى التجسيد على أنه الإضافات التى يلحقها القارئ بالعمل سواء باستبعاده للعناصر المبهمة أو بملئه الفراغات. ومن هنا يفرق إنجاردن تفرقة نظرية حادة بين البنية الثابتة للعمل وما يقوم به القارئ فى تحقيقه لهذه البنية، فالصور التجسيدية لعمل ما تختلف من قارئ إلى آخر، بل من قراءة إلى أخرى[٥٧].

البنيوية الديناميكية:

البنيوية الديناميكية مصطلح أطلقه الكاتب الألمانى هانز جانتر Hans Günther فى كتاب له صادر عام ١٩٧١[٥٨]، ويعنى به البنيوية التى تتضمن فى بحثها، إضافة إلى العمل الفردى المغلق، نظام القواعد الخاصة بالقارئ. وهذا المصطلح يتعارض مع مصطلح «بنيوية النماذج» الذى يتشكل فيه مفهوم البنية انطلاقًا من علم الصوتيات Fonologia.

---

(٥٧) روبرت هولب، المرجع المذكور، ص ٩٠-٩٤.

(٥٨) عنوان هذا الكتاب هو: Die Konzeption der literarischen. Evolution in Tschechischen Stru Kturalismus.

وهذه البنيوية الديناميكية يمثلها مؤلفون تشيك (من مدرسة براغ) مثل جان موكاروفسكى وفيلكس فوديكا، ولها أتباع أيضًا خارج دراسة الأدب مثل الفرنسى جان بياجيه الذى يعتبر البنية نظامًا من التحولات أكثر من كونها أشكالاً استاتيكية (ثابتة)(٥٩).

ويرى بوثويلو إيبانكوس أن البنيوية الديناميكية عند موكاروفسكى وفوديكا سميت هكذا لأنها أقامت جسورًا بين الدراسات الوصفية Sincronicas، والتاريخية diacronicas، أو بتعبير آخر رأت فى الدراسات الدياكرونية طريقًا لازمًا للتعمق فى فكرة البنية ذاتها. ففى مقابل السكونية الوصفية للبنية بوصفها نسقًا قائمًا بذاته ربط موكاروفسكى البنيوية بالفكر التاريخى عندما أظهر أن العمل أو العلامة SIGNO لا تمتلك هوية منعزلة أو متفردة، وإنما تعيش فى (وابتداء من) نسق علاقات تشتمل على معايير القارئ والبنى التاريخية ـ الاجتماعية بوصفها عناصر لبنية الدلالة ذاتها(٦٠).

وهذا النسق الخاص بالعلاقات لعب دورًا مهمًا فى نظرية موكاروفسكى خلال الفترة التى شهدت تحوله من الاهتمام بالشكل إلى الاهتمام بالقارئ فى منتصف الثلاثينيات من هذا القرن الميلادى. ونظرية العلاقات فى البنيوية تعنى أن أية ظاهرة لا يمكن اكتشافها بمعزل عن غيرها، بل يتم ذلك من خلال العلاقات التى تربطها بالظواهر الأخرى. وكما أوضح كلود ليفى شتراوس، فى الأنثروبولوجيا، فإن الوحدات الحقيقية المكونة للأسطورة ليست علاقات منفصلة، بل هى ضفائر من العلاقات، ولا يمكن أن تستخدم

(٥٩) انظر: Jean Piaget, le estructuralirsme, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

وانظر فوكيما وابش، نظريات الأدب فى القرن العشرين، الطبعة الإسبانية ص ١٧٤.

(٦٠) بوثويلو إيبانكوس، المرجع المذكور، ص ١٢٦.

هذه العلاقات إلا كضفائر، فتجتمع لتؤدى معنى(٦١). وقد سبق موكاروفسكى إلى نقل هذا المفهوم من البنيوية إلى القراءة، ومن ثم فإن نظرية التلقى، فى توجهها التاريخى، تدرس العلاقات لا الأصول، أى أنها تحاول أولاً التعرف على الأنساق الوصفية (السانكرونية) ثم تقارنها بعد ذلك بأنساق أخرى. وبهذه الطريقة يمكن أن ينتقل العمل من البعد السانكرونى إلى البعد الدياكرونى (التاريخى) من خلال ما يسميه روبرت ياوس «الانقطاع السانكرونى»(٦٢).

ومن المهم هنا أن نشير إلى أن موكاروفسكى لم يكن الوحيد من مدرسة براغ البنيوية الذى نقد وضع حواجز قاطعة بين المنهجين الوصفى والتاريخى، على نحو ما كان الأمر عند دى سوسير ومدرسة جنيف، وإنما كان يمثل فرداً فى تيار عام، وإن كان قد تميز عن الجميع بميله الواضح إلى دراسة الأدب. ونحن نعثر لأول نقد جماعى لهذه التفرقة القاطعة بين الوصفى والتاريخى فى البحث الجماعى(٦٣) (أو البيان) المقدم للمؤتمر الأول لعلماء اللغة السلافيين المنعقد فى براغ فى أكتوبر عام ١٩٢٩. فقد جاء فى القسم رقم (١) من هذا البحث تحت عنوان «مهمات المنهج الوصفى وعلاقته بالمنهج التاريخى» أن أفضل طريقة للتعرف على جوهر اللغة وطابعها هى التحليل الوصفى للأحداث الحالية، ومن ثم تكون المهمة العاجلة للسانيات السلافية هى صياغة الخصائص اللسانية للغات السلافية الحالية. وبعد أن ركّز البيان على مفهوم اللغة بوصفها نظاماً وظيفياً فى دراستها لحالات لغوية سابقة أو إعادة تركيبها للكشف عن حالات التطور، أشار إلى أنه لا يمكن

---

(٦١) روبرت شولز، البنيوية فى الأدب، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ١٩٨٤م، ص ١٤ وما بعدها.

(٦٢) فوكيما وابش، المرجع الذكور، ص ١٧٢ - ١٧٣.

(٦٣) قام بالصياغة النهائية لهذا البحث ف. ماتيسيوس V. Mathesius

وضع حواجز صارمة بين المنهجين الوصفى والتاريخى، فإذا كنا فى اللسانيات الوصفية ننظر إلى عناصر نظام اللغة انطلاقًا من وجهة نظر وظائفها فإنه لا يمكن الحكم على التغيرات الحادثة فى اللغة دون أن نضع في الاعتبار النظام (أو النسق) الذى تأثر بهذه التغيرات(٦٤).

وقد طوّر رومان ياكوبسون، فيما بعد، هذه الفكرة فى بحث شهير له عنوانه «أسس علم الصوتيات التاريخى»، ومن ثم حدث نوع من التجاوز لثنائية دى سوسير عبر ما سمى بالمنهج التكاملى. وقد ظلت مشكلة الدراسات الدياكرونية تتطور من وجهة نظر بنائية وتفتح مجالات للبحث حتى وصلت، على نحو ما، إلى الذروة فى عمل مارتينيه «اقتصاد التغييرات الصوتية» Economie des changements phon-etiques الصادر فى برن بفرنسا عام ١٩٥٥م.

وكان لموكاروفسكى موقف مهم حول البعد الاجتماعى للأدب، فقد أكد فى مقال ظهر عام ١٩٣٦ عنوانه «الوظيفة الجمالية والمعيار والقيمة بوصفها حقائق اجتماعية» على الطبيعة الاجتماعية للعلامة SIGNO وللمتلقى. وقال إن المتلقى رجلاً كان أو امرأة هو نتاج للعلاقات الاجتماعية. وأوضح أن الجانب الاجتماعى لا يمكن فصله عن النظر فى المعيار. وقد أعطى موكاروفسكى للتفاعل الاجتماعى وحركة المعايير أهمية كبيرة، وقال فى مقاله المذكور: «إن تناول مشكلة المعيار الجمالى فى الإطار الاجتماعى ليس مجرد تناول ممكن أو مجرد تناول مساعد، ولكنه يُعد - هو والجانب الفكرى من المشكلة - مطلبًا أساسيًا للبحث، حيث إنه يعيننا على التمحيص المسهب للتعارض الجدلى بين تنوع المعيار الجمالى وتعدده، وحقه فى أن يكون صادقًا على الدوام»(٦٥)

---

(٦٤) انظر: Varios autores, El Circulo de Praga, Ed. Anagrama, Barce-lona, 2- edlicio`n, 1980, pag. 31

(٦٥) روبرت هولب، المرجع المذكور، ص ١٠٥.

ولهذا يرى بعض النقاد أن هذا الاتجاه عند موكاروفسكى، وتلميذه فوديكا فيما بعد يؤكد على النسبية التاريخية والثقافية للقيمة(٦٦).

وهذه الرؤية المنهجية عند موكاروفسكى، فى أبعادها التاريخية والاجتماعية والمعيارية جعلته يرفض التحليل الأدبى من منطلق شكلانى، إذ رأى أن التحليل الداخلى للنص، حتى وإن أخذ التاريخ التطورى للأدب فى الحسبان كما هو الشأن عند تينيانوف، ليس كافياً للتعامل مع الكيان المركب للعمل الأدبى، خصوصاً فيما يتصل بالعلاقة بين الأدب والمجتمع. وعلى الرغم من حرص موكاروفسكى على الجانب الشكلى إلا أنه قد رأى أن الشكلانية لم تكن سوى «شعار نضالى» استخدمه شكلوفسكى لمناجزة النظرية الأدبية التقليدية. وفضلاً عن ذلك فإن الشكلانية فى الواقع لم توجد قط، كما أن الإنجازات الأصلية للشكلانيين لم تكن شكلانية بصورة مطلقة(٦٧).

وبعد موكاروفسكى جاء تلميذه فيلكس فوديكا ليكشف عن نظرية التلقى بوصفها مجالاً مشروعاً للدراسة بصورة أكثر منهجية. وقد سعى إلى المواءمة بين اتجاه إنجاردن الظاهراتى والنموذج البنيوى عند أستاذه، لكنه جعل الناقد هو المتحكم فى الصور التجسيدية للأعمال الأدبية. وبذلك يكون قد استبدل بالمعيار المثالى للتجسيد الملائم عند إنجاردن شخصاً مثالياً يشكل التجسيد فى حقب معينة(٦٨).

هانز جورج جادامر

كان جادامر Hans - Georg Gadamer تلميذاً للفيلسوف الوجودى مارتن هيدجر Martin Heidegger. ولعل أهم فكرتين لهيدجر كان لهما تأثير كبير على جادامر، ومن ثم على نظرية التلقى

(٦٦) بوثويلو إيبانكوس، المرجع المذكور، ص ١٢٦.
(٦٧) روبرت هولب، المرجع المذكور، ص ١٠٠ - ١٠١.
(٦٨) السابق، ص ١١٠ - ١١١.

فيما بعد، هما :

١ - رفض هيدجر للنظرة الموضوعية عند أستاذه هوسرل E. Husserl، ذلك أننا إذا كنا نرى العالم من خلال وعينا به، كما تقول بهذا الفلسفة الظاهراتية، فإن ما يضيفه هيدجر هو أن تفكيرنا لابد أن يكون في موقف. فهو تفكير تاريخي دائمًا، على الرغم من أن صفة التاريخية لا تشير إلى التاريخ الخارجي الاجتماعي بل إلى التاريخ الداخلي الشخصي[٦٩].

٢ - الفكرة الثانية هي إصرار هيدجر على أن الفهم هو الطابع الأصيل لوجود الحياة الإنسانية ذاتها. ومن ثم فإنه من خلال إعادته التفكير في مسألة الوجود حطّم الادعاء الذي يقصر معرفة الحقيقة على العلم، وركّز مشروع علم التفسير (أو الهرمنيوطيقا) على طبيعة الفهم التاريخية[٧٠]. وقد قام جادامر بتطبيق مدخل هيدجر الموقفي على النظرية لأدبية، وذلك في كتابه «الحقيقة والمنهج» (١٩٦٠)، حيث ذهب إلى أن العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حُزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، لأن المعنى يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل. كما ذهب جادامر إلى أن كل تفسير لأدب الماضي إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر، وأن محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي الخاص بتوجيهها، وأننا نسعى، في الوقت نفسه، إلى اكتشاف الأسئلة التي كان العمل ذاته يحاول الإجابة عنها في حواره الخاص مع التاريخ. ومن ثم فإن الهرمنيوطيقا تنظر إلى الفهم من حيث هو انصهار للماضي والحاضر. فنحن لا يمكن أن نقوم برحلتنا إلى الماضي دون أن نأخذ الحاضر معنا[٧١].

---

(٦٩) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٨٨.

(٧٠) روبرت هولب، المرجع المذكور، ص ١٢١.

(٧١) انظر رامان سلدن، المرجع المذكور، ص ١٨٨ و١٩٤.

وقد طرح جادامر الهرمنيوطيقا (أو علم التفسير) بوصفها اتجاهًا مصححًا ينتمي إلى نقد النقد، من أجل تخطى القيود المحددة لكل محاولة منهجية. وكانت الهرمنيوطيقا من قبل تهتم بتفسير النصوص الدينية، أو بسيكولوجية الفهم (عند فريدريك شلاير ماخر) أو بالمنهجة فى العلوم الإنسانية (عند فيلهلم دلتاى)، والذى فعله جادامر هو أنه أراد أن يضعها فى إطار كلى جامع، لأنه اهتم بعملية الفهم فى ذاتها لا فى علاقتها بعلم بعينه. ويقول روبرت هولب: إننا يمكننا أن ننظر إلى عمله، على الوجه الأفضل، بوصفه محاولة للوصل بين الفلسفة والعلم عن طريق مجاوزته أفق الاهتمام المحدود للمنهجية العلمية النظرية[٧٢]. وبذلك يكون هيدجر، خاصة فى كتابه «الوجود والزمن» (١٩٢٧) ومن بعده جادامر فى كتاب «الحقيقة والمنهج» المذكور قد أعادا الاهتمام بالفهم الكلى الجامع للوجود وللنص، وأثارا التساؤلات حول النموذج المعرفى العلمى الذى كان يشكك فى كل إمكانات التعرف التى تقع خارج نطاقه.

ومن أفكار جادامر التى كانت بمثابة صدمة للقراء الليبراليين هى اعتماده على التحيز بوصفه قيمة إيجابية. إذ يقرر أن تحيزات المرء ومفاهيمه المسبقة تشكل ركنًا أساسيًا فى كل موقف تفسيرى. وعلى هذا فإن تاريخية المفسر لا تشكل حاجزًا دون الفهم. والتفكير التفسيرى الصحيح ينبغى له أن يأخذ فى الحسبان تاريخيته الخاصة، ولا يكون التفسير تفسيرًا سليمًا إلا عندما يبيِّن حقيقة فاعلية التاريخ خلال الفهم نفسه. ويسمى جادامر هذا النمط من التفسير «التاريخ العملى» وهو يمتزج امتزاجًا حميمًا بإدراكنا[٧٣].

ولجادامر أفكار أخرى مثل فكرته عن «أفق الفهم» و«ارتباط علم

---

(٧٢) انظر روبرت هولب، المرجع المذكور، ص ١١٣.

(٧٣) لمرجع السابق، ص ١٢٣.

التفسير بالفن»، وخطأ الربط بين النتيجة والحقيقة» و«الربط بين التفسير والتطبيق»، وكل هذه الأفكار كان لها دور كبير فى ظهور نظرية التلقى، وترتيبها منهجيًا، وتأصيلها على نحو ما سوف نرى فى مدرسة كونستانز الألمانية. ولا شك أن هناك مؤلفين آخرين وربما تيارات أخرى أرهصت بنظرية التلقى، وقدمت لأصحاب النظرية الحقيقيين روافد كثيرة اعتمدوا عليها فى تأسيسهم لهذا النموذج الجديد. لكننا نكتفى الآن بما قدمناه تحت باب «الجذور» أو «الإرهاصات»، كى ننتقل إلى مرحلة التأصيل الفكرى والجمالى لنظرية التلقى .

الفصل الثانى

نظرية التلقى فى ألمانيا

- هانز روبرت ياوس
- فـولـفـانج إيــزر

أولاً : هانز روبرت ياوس

ياوس ونقطة الانطلاق

دخلت مسألة التلقى منذ بداية السبعينيات ضمن الأبحاث المحدِّدة لمفهوم «الأدبية» فى نظرية الأدب حتى عند منظِّرين ينسبون إلى تيارات أخرى. يقول سيجفريد شميث فى كتاب له منشور عام ١٩٧٣م: «إن التلقى يحتل مكاناً بوصفه عملية خلاقة ذات معنى تقوم بحمل التعليمات المعطاة على السطح اللغوى للنص». ويقول يورى لوتمان السيميوطيقى السوفيتى فى كتابه «بنية النص النقدى» (١٩٧٢م): «إن الواقع التاريخى والثقافى الذى نسميه «العمل الأدبى» لا ينتهى بالنص. ذلك لأن النص مجرد عنصر من عناصر علاقة ما. والحق أن العمل الأدبى يتمثل فى النص (نسق علاقات التداخل النصى) وفى صلته بواقع ما هو خارج النص EXTRATEXTUASL مثل المعايير الأدبية، والتراث، والتخييل»(١).

ولا شك أن ذيوع نظرية التلقى منذ منتصف الستينيات يعود إلى جملة أسباب، من بينها وصول أزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوى إلى حد لا يمكن قبول استمراره، والثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفى للبنيوية، وظهور عدد كبير من الكتابات التى أخذت تتوجه - بصفة أساسية - نحو القارئ على نحو ما رأينا عند رولان بارت وغيره، إضافة إلى ظهور بعض المنظرين الكبار للتلقى، وتجمعهم فى مكان واحد هو جامعة كونستانز الألمانية، ومن أبرز هؤلاء هانز روبرت ياوس، وفولفانج إيزر.

---

(١) نقلنا هاتين الفقرتين عن كتاب «نظريات الأدب فى القرن العشرين»، الطبعة الإسبانية، ص ١٦٧.

وقد شرح روبرت ياوس فى مقالة «التغير فى نموذج الثقافة الأدبية» (١٩٦٩) العوامل التى أدت إلى ظهور نظرية التلقى فى ألمانيا، وكيف أنها جاءت استجابة لأوضاع معينة فرضت تغيير النموذج، وجعلت الجميع يستجيبون للتحدى بدءاً من الماركسيين إلى النقاد التقليديين، ومن علماء الكلاسيكات والمشتغلين بأدب العصور الوسطى إلى المتخصصين المحدثين. وربما كان استهلاك المناهج القديمة والسخط العام تجاهها هما اللذين أديا إلى إحراز نظرية التلقى لقبول سريع من جانب جمهرة المتأدبين والنقاد. إضافة إلى حالة الاضطراب التى كانت سائدة فى نظرية الأدب المعاصرة[٢]. وقد ارتبط هذا التمرد المنهجى فى ألمانيا بعملية تقويم جديد لمناهج التعليم فى مجال الأدب واللغة. وهناك وثيقة صدرت عام ١٩٦٩م تحت عنوان «وجهات نظر لدراسة جرمانية مستقبلية» تتحدث عن حقل الدراسات الألمانية بوصفه تخصصاً ضاراً، وتحاول العثور على حل للتعاسة المهيمنة. ولما كانت هذه الوثيقة عبارة عن مجموعة من المجالات فقد ختمت بـ«مذكرة من أجل إصلاح دراسة الألسنية والأدب» تقترح إحداث تغييرات جذرية فى البرامج الأكاديمية. وقد وقع على هذه الوثيقة عدد من الباحثين الذين صاروا فيما بعد من أبرز منظّرى التلقى مثل ياوس، وإيزر، وسجفريد شفت. وبهذا يكون هؤلاء قد انخرطوا منذ البداية فى إعادة صياغة الدراسات الأدبية فى ألمانيا الغربية (فى ذلك الحين) على المستويين المنهجى والتعليمى. وبهذا أخذ شباب الباحثين يناقشون ادعاءات أسلافهم وأصبحت حلقات البحث التمهيدية المخصصة لتفحص الإجراءات المنهجية عنصراً أساسياً فى المناهج التعليمية. وقد صدرت أبحاث تحذر من خطر المناهج السابقة، مما يوحى بطرح بدائل لها، ومن ذلك ـ على

(٢) ناقشنا هذه الحالة بالتفصيل فى كتابنا «نقد الحداثة» تحت عنوان «اضطراب النظرية المعاصرة» ص ٤٢ وما بعدها.

سبيل التمثيل - رفض منهجية فولفانج إيزر الشكلانية المتمثلة فى كتابه «العمل الفنى اللغوى» (١٩٤٨)، ورفض كتب إميل شتيجر المعنون «فن التفسير» (١٩٥٥) بوصفهما من مخلفات الماضى أو لانتمائهم إلى النخبة[٣].

وبالإضافة إلى التغييرات فى المنهج وفى المجال التعليمى حدث تغير مواز فى الأدب، وخاصة فى المسرح، حيث صارت جمهرة المتلقين تحظى باهتمام خاص. فهناك مسرحيات ألمانية، منذ عام ١٩٦٣م. لوحظ فيها انتقال من الاهتمام بالإنتاج والعرض إلى التركيز على الأثر والاستجابة، ومن ذلك مسرحية «النائب»(١٩٦٣م) لرولف هوخهورت، و«فى مسألة روبرت أوبنهايمر» (١٩٦٤م) و«التحقيق (١٩٦٥) لبيتر فايس، و«إشاعة هافانا» (١٩٧٠م) لهانس ماجنس انسنزبرجر. كما عبّر الروائيون فى تلك الفترة أيضاً عن اهتمامهم المتزايد باستجابة القارئ، ومن هؤلاء ألفريد أندرش وبوريك بيكر[٤]. ويبدو أن مرحلة الستينيات كانت تشهد تغيرات فى هذا الصدد فى كل أنحاء العالم؛ فقد ذكر الناقد الأمريكى اللاتينى لويس هارس فى كتابه «أدباؤنا» الصادر عام ١٩٦٦م كلمة للروائى الكولومبى العالمى جابرييل جارثيا ماركيز يقول فيها: «إن خصوبة الرواية الآن فى أمريكا اللاتينية هى الرد الوحيد على عقم الرواية الجديدة فى فرنسا»[٥]. ومعروف أن الرواية الجديدة فى فرنسا لم تكن تضع القارئ فى الاعتبار، على عكس الرواية فى أمريكا اللاتينية التى جذبت، منذ الستينيات حتى الآن، ملايين القراء فى كل أنحاء العالم. ولعل الشعر هو الجنس الأدبى الوحيد الذى ظل حتى منتصف الثمانينيات تقريباً عصياً على العودة إلى اللقاء مع القارئ.

---

(٣) لمزيد من التفصيل روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ٤٩ - ٦٣.

(٤) السابق، ص ٦٠ - ٦١.

(٥) Luis Hars, los muestros, editorial sudamericana, 6° edicicion, pag. 383.

بدأ ياوس تأملاته حول نظرية التلقي ببحث عنوانه «تاريخ الأدب بوصفه حافزاً لدراسة الأدب» (١٩٦٧م) دعمه ببحث آخر تحت عنوان «تاريخ الفن والتاريخ»، وقد نشر الاثنان ضمن مجموعة أبحاث صدرت عام ١٩٧٠م بعنوان «علم الأدب المعاصر في ألمانيا»[٦]. وقد أقام ياوس قياساً موسعاً بين الحدث التاريخي والعمل الفني الذي يعود إلى الماضي، ذلك أن كل تغير يخلق شيئاً جديداً، وكذلك العمل الفني يمكن أن يحصل على إضافة جديدة مع كل بيان جديد وفردى. والمفهوم العام ذو الطابع المحدد (بكسر الدال الأولى) للأحداث الماضية يكون صالحاً سواء فيما يتعلق بالفن أو فيما يتعلق بالتاريخ. فكل ما هو مكتوب محدد. وهذا القطب في العلاقة بين الحدث الأدبي وتأثيره يمثل أيضاً نقطة الانطلاق في البحث الأدبي. أما الفروق المميزة الممكنة بين الكيانات المحددة للأدب والكيانات المحددة للتاريخ فإنها لا تكفي للمحافظة على وجود اختلاف جوهري بين الاثنين[٧]. وقد أشرنا من قبل إلى أن روبرت ياوس تأثر بنظرية دانتو Danto عن الطابع المؤقت للمعرفة العلمية، والتوسع الذي أدخله عليها المؤرخ كارل - جورج فابر في نظريته عن النمو الكمي الذي يتبعه تغير كيفي. وقد هاجم ياوس الموقف المعارض الذي ينظر إلى العمل الفني بمنأى عن تاريخيته، ودون أن يضع الزمن في الاعتبار. وقد سبق أن ذكرنا أن ياوس قد استشهد على خطأ هذه النظرة بما أسماه «المفهوم اللا أسطوري للتراث» ذلك لأنه يرى أن التراث غير قادر على أن يمتد في نفسه، وإنما يفترض

---

(٦) ترجم هذا الكتاب إلى الإسبانية تحت عنوان: La actual Ciencia Literaria alemana ونشر في سلمنقة عام ١٩٧٢م.

(٧) نظريات الأدب في القرن العشرين، الطبعة الإسبانية، ص ١٦٩ - ١٧٠.

حدوث استقبال، بل إن النماذج الكلاسيكية لا تكون حاضرة إلا بقدر ما تكون متلقاة.

وقد عزا ياوس أزمة الأدبية في ذلك الحين (أى فى أواخر الستينيات) إلى إهمال الأفكار القديمة الخاصة بعلم تاريخ الأدب. ومن ثم فإن هناك حاجة ملحة للمحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضى واهتمامات الحاضر. ولا يمكن إقامة هذا النوع من الصلة فى مجال البحث الأدبى ومجال التعليم إلا عندما لا يعود تاريخ الأدب مطروحًا على هامش الاهتمام العلمى. وتجدر الإشارة إلى أن مقالة «(تاريخ الأدب بوصفه حافزًا لدراسة الأدب» كانت محاضرة ألقيت فى جامعة كونستانز فى أبريل عام ١٩٦٧م. وقد اشتملت هذه المحاضرة على إشارات واضحة إلى حديث ألقاه فريدريك شلر فى ڤيينا عام ١٧٨١ بوصفه مؤرخًا. وقد قصد ياوس بذلك أن يجعل الحاضرين يحسون بالمطالب الملحة فى حقل بدا وكأنه يودع الحياة، وأنه - أى تاريخ الأدب - فى حاجة إلى توجه جديد. وكما يقول روبرت هولب فإنه لكى تصبح دراسة الأدب مطابقة لمقتضى الحال من جديد كانت الحاجة ماسة لمجابهة المؤسسة بدعوة شبيهة بدعوة شلر للنضال(٨). وبهذا يكون روبرت ياوس قد دخل إلى نظرية الأدب من واقع اهتمامه بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، وهو غالبًا ما يركز - خاصة فى عمله النظرى المبكر - على السمعة السيئة التى أصابت تاريخ الأدب، وعلى وجوه العلاج لهذا الوضع(٩).

ويرى ياوس أن جوهر العمل الفنى يقوم على أساس تاريخيته، أى على أساس الأثر الناشئ عن الحوار المستمر مع الجمهور، حيث يجب إدراك العلاقة بين الفن والجمهور فى إطار جدلية السؤال والجواب. وقد

(٨) انظر روبرت هولب، المرجع المذكور، ص ١٤٤ - ١٤٥.

(٩) السابق، ص ١٤٣.

دلت التجربة على أنه لا توجد قراءة صالحة بصفة مطلقة (وعادة ما يكون لكل عصر قراءته) وإنما توجد أنواع من التلقى كثيرة. وبهذا وحده - كما يرى بوثويلو إيبانكوس - يمكن ربط الأدب بالتاريخ، والاعتراف بالطابع التاريخى للأحداث الأدبية التى لا ترتبط فحسب بتاريخها ذاته (الدياكرونية الداخلية للأنساق) بل ترتبط أيضاً بالتاريخ العام. وهذه الصلة تكون ممكنة من خلال جمالية للتلقى تضع فى الحسبان الصلة بين الأدب والتفسير من خلال التاريخ(١٠).

ويصوغ روبرت ياوس هذه الصلة على النحو التالى: «إن السبب فى انشغالنا أو عودتنا للاهتمام بسؤال قديم، ومن ثم يفترض فيه اللازمنية، على حين نكون غير عابئين إزاء أسئلة أخرى كثيرة؛ يحدده دائماً فى النهاية اهتمام ينبثق عن الوضع الحالى»(١١).

وهذه الكلمات تنطلق من مفهوم فى الهرمنيوطيقا يتخلى عن بعض البراهين الخاصة بالتفسيرية التقليدية، حتى لا تنحصر فى إطار منهج تفسيرى يختص بالعلوم الإنسانية، لأنه والحالة هذه سوف يظل على غير وفاق مع العلوم الطبيعية، ومن ثم فإنها تصدر عن وحدة منهجية شاملة للعلوم التجريبية (الإمبيريقية) كما يفهمها فلاسفة من أمثال بوبر، وألبرت، وناجيل، وهيمبل، وغيرهم. والوحدة المنهجية تمتد لتشمل عملية وصف الفرضية والتحقق منها، وهى عملية يمكن تطبيقها فى تحديد سياق معنى ما (وهذا هو الوضع فى حالة النصوص المكتوبة) بمثل ما تطبق على بعض الظواهر فى العلوم الطبيعية.

ويعود إلى الكاتبة هايد جوتنر Heide Göttner اختصار هذه الظواهر، التى كانت تبدو خاصة بالإنسانيات، تحت مسمًى مشترك عن صياغة الفرضيات، يتمثل فى ثلاث خطوات علمية متوالية هى:

---

(١٠) بوثويلو إيبانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص ١٢٩.

(١١) نظريات الأدب فى القرن العشرين، الطبعة الإسبانية ص ١٧٠.

١ - الخطوة السيكولوجية، وهى الخاصة باكتشاف الفرضية.
٢ - الخطوة المنطقية - الاستقرائية، وهى الخاصة بتنظيم الفرضية.
٣ - وأخيراً الخطوة الاستنباطية المنوط بها التحقق من الفرضية.
وتبرهن جوتنر على أن البحث الأدبى يتم عبر هذه الخطوات أو المراحل الثلاث، وتقدم لذلك مثالاً من الأدب الألمانى فى العصر الوسيط. وتضع الكاتبة اعتراضات حول ما يسمى بالدائرة الهرمنيوطيقية التى تبدو وكأنها تفصل الإنسانيات عن العلوم الطبيعية، وترى أن ذلك غير مناسب(١٢).

وفى دراسة لروبرت ياوس تحت عنوان «أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس»(١٣)، نشرت ضمن كتاب جماعى فى ألمانيا عام ١٩٧٠م، نجده يؤكد على أهمية تأسيس تاريخ بنيوى للأجناس الأدبية. وفى هذه الدراسة ينتقد ياوس جمالية بنديتو كروتشه التى لم تعترف - أمام الفرادة التعبيرية لكل أثر فنى - إلا بالفن ذاته (أو الحدث) كجنس، ومن ثم بدت وكأنها قد حررت علماء الفيلولوجيا من قضية الأجناس. وقد اختزل كروتشه هذه القضية فى تساؤل عن جدوى القائمة التصنيفية. ويرى ياوس أن حل كروتشه لم يكن ليعرف نجاحاً لدى أنصاره وخصومه لو لم تكن معارضة التصور المعيارى للجنس مصحوبة بميلاد الأسلوبية الحديثة التى رسخت استقلالية الأثر الفنى الأدبى، وطورت فى الوقت ذاته مناهج تأويل غير تاريخية ترى أن دراسة الأشكال والأجناس دراسة تاريخية مسبقة أمر تافه(١٤)، ويقول ياوس:

---

(١٢) المرجع السابق، ص ١٧١.
(١٣) ترجمت هذه الدراسة إلى اللغة العربية ونشرت ضمن كتاب «نظرية الأجناس الأدبية» بأقلام خمسة من المؤلفين الغربيين وترجمة د. عبدالعزيز شبيل. وقد صدر هذا الكتاب عن النادى الأدبى الثقافى بجدة، العدد ٩٩، فى نوفمبر ١٩٩٤م.
(١٤) المرجع المذكور، ص ٥٣.

إننا إذا حاولنا الآن استكناه الأجناس الأدبية من وجهة نظر زمنية، فينبغي لنا الانطلاق من علاقات النص الفردى بسلسلة النصوص المكوِّنة للجنس. والحالة القصوى لنص يمثل النموذج الوحيد المعروف لجنس ما قد يدل ببساطة على أنه صعب تعريف جنس دون اللجوء إلى تاريخ الأجناس»[١٥].

وهكذا يصدر روبرت ياوس فى مناقشته لقضية الجنس الأدبى عن منطلق تاريخى، فى إطار مناقشات موسعة تشمل أفق التوقعات ودراسة العلاقات المتبادلة بين الأدب والمجتمع أو ما يمكن أن يسمى بالوظيفة التطبيقية أو الاجتماعية للأدب، فضلاً عن بعض المفاهيم السائدة لدى مدارس أخرى مثل الشكلانيين الروس. وكل هذه قضايا مهمة فى نظرية التلقى عند ياوس سوف نناقشها بالتفصيل فى صفحات تالية إن شاء الله. وقد ربط ياوس بين التاريخ الأدبى والتاريخ العام، وبينهما وبين الوظيفة الاجتماعية فى قوله: «إن الأجناس الأدبية بما أنها متجذرة فى الحياة. ولها وظيفة اجتماعية فإن التطور الأدبى ينبغى أن يحدد هو أيضًا بوظيفته فى التاريخ، وبتحرر المجتمع، كما أن تتابع الأنظمة الأدبية ينبغى أن يدرس ضمن تعالقه مع المسلك التاريخى العام»[١٦].

وبهذا عمل ياوس، ومعه منظِّرو التلقى الآخرون، على استعادة النزعة التاريخية التى كانت قد انتهت خلال ازدهار التوجهات التى ركزت على النص فى ذاته. وعلى الأخص فى فترة المد البنيوى. ولكن موقف أصحاب نظرية التلقى ظل دائمًا فى إطار رؤية لا ترفض المعنى رفضًا مطلقًا، بل تقبله ضمن وضع نسبى. وفى هذا تختلف نظرية التلقى عن اتجاهات أخرى مما بعد البنيوية، وخاصة التفكيكية التى رأت أنه لا يوجد مركز أو أصل للمدلول، بل يرد هذا المركز دائمًا متخالفًا

---

(١٥) السابق، ص ٦١.

(١٦) السابق، ص ٨١.

من واقع نسق التخالفات ذاته، ذلك أن الحضور الوحيد هو البحث انطلاقًا من الغياب. إضافة إلى أن التفكيكية قد أكدت أن أية قراءة هى فى ذاتها سوء تفسير واختلاف، ومزاولة للتحريف المركب على تحريفات سابقة[17]. أما نظرية التلقى فإنها - كما أسلفنا - تؤكد على النسبية التاريخية والثقافية للقيمة، وتؤمن بنسبية المعنى. وفى هذا يقول أنطونيو جارثيا بيريو فى كتابه «نظرية الأدب»: إن جمالية التلقى، على لسان واحد من أبرز ممثليها وهو فولفانج إيزر، تؤكد على معنى العمل، أى مجموعة المعانى (أو المدلولات) المعدة من جانب القراء فى عملية القراءة، لكنها ترفض المعنى المنسوب تقليديًا إلى النص، وهو الناتج الموضوعى للمؤلف والمخزن البسيط للقدرات المعنوية،[18] وبذلك يكون المعنى هو جماع المعانى المتلقاة على امتداد مراحل تاريخية مختلفة فى إطار جدلية تجمع بين الماضى والحاضر. وهذا التصور يؤكد كلام بوثويلو إيبانكوس الذى ذكرناه فيما سلف عن أنه عندما يأتى الوقت الذى يتكون فيه تاريخ للعلاقات بين الأدب والجمهور، وسيميوطيقا للتعاون النصى، وتاريخ لتصنيفات الخبرة الجمالية، عندئذ قد يتغير نهائيًا تصورنا للأدب، على نحو ما بدأ يحدث فى الواقع[19].

---

(١٧) بوثويلو إيبانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص ١٥٢ و١٥٥.

(١٨) انظر: A.G. Berrio, Teoria de la literatura,cátedra, Madrid, 1989, pag. 219.

(١٩) بوثويلو إيبانكوس، المرجع المذكور، ص ١٤٢.

ياوس وأفق التوقعات

اشتملت جمالية التلقي على مجموعة من المبادئ الأساسية، من بينها «القارئ الضمني» و«الفعل المتبادل» عند فولفانج إيزر، و«القارئ النموذج» عند إمبرتو إيكو، و«القارئ بالقوة» عند باجنيني.. إلخ. ومن ذلك مبدأ «أفق التوقعات» عند هانز روبرت ياوس. ويرى الناقد الإسباني أنطونيو جارثيا بيريو أن ياوس قد تأثر، في صياغة هذا المصطلح بمفهوم ظهر عند جادامر منذ عام ١٩٦٠م وهو «أفق الأسئلة» الذى يدخل ضمن ما سمى بمنطق السؤال والجواب. وهذا المفهوم نفسه استلهمه إيزر فى فكرته التى تقول إننا لا نستخلص من النص إلا ما به من عناصر ذات صلة بنا [٢٠]. ويستخدم ياوس مصطلح «أفق التوقعات» فى وصف المقاييس التى يستخدمها القراء فى الحكم على النصوص الأدبية فى أى عصر من العصور. وهذه المقاييس تساعد القراء فى تحديد الكيفية التى يحكمون بها على قصيدة ما بأنها ملحمية أو مأساوية أو رعوية مثلاً، كما أن المقاييس تحدد ـ بطريقة أعم ـ ما يُعد استخداماً شعرياً أو أدبياً بوصفه مناقضاً للاستخدام غير الشعرى أو الأدبى للغة. وتتحرك الكتابة العادية والقراءة داخل هذا الأفق. والأفق الأصلى من التوقعات يخبرنا عن الكيفية التى تم بها تقييم العمل وتفسيره عند ظهوره فحسب، ولكن دون أن يؤسس هذا الأفق معنى العمل على نحو نهائى [٢١]، وذلك لأن المعنى فى نظرية التلقى ـ كما ذكرنا من قبل ـ نسبى، إذ إنه جماع المعانى المعدة من جانب القراء فى عملية القراءة.

---

(٢٠) A.G. Berrio, teoria de la literatura pag. 221.

(٢١) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٩٢ ـ ١٩٣.

وأذكر أن أول معرفة لى بـ«أفق التوقعات» حدثت فى عام ١٩٧٥م، وكنت أعد رسالة الماجستير فى جامعة مدريد عن مسرح أنطونيو بويرو باييخو، ووجدت النقاد الإسبان يتحدثون عن أن هذا الكاتب المسرحى الكبير كان فى كل مسرحية من مسرحياته يثير أفق التوقعات عند الجمهور، بل إن مسرحيته الأولى «قصة سلم» التى مثلت عام ١٩٤٩م أحدثت تحولاً خطيراً فى المسرح الإسبانى المعاصر[٢٢]، ومن ثم كسرت أفق التوقعات لدى الجمهور والنقاد، لأنها كانت تمثل انحرافًا عن الأصول التقليدية السائدة منذ عقود طويلة، وهذا هو سر النجاح الذى حظيت به، مما مكّن المؤلف من الحصول على أكبر جائزة مسرحية فى ذلك الوقت، وهى جائزة لوبى دى بيجا، ثم رسخت أقدامه بعد ذلك بوصفه أحد المسرحيين الكبار فى إسبانيا.

وتختلف تعريفات مصطلح «أفق» من مؤلف لآخر وفقًا لرؤية كل منهم ومفهومه لهذا المصطلح: فالفيلسوف هانز - جورج جادامر استخدمه فى «أفق الأسئلة» ليشير به إلى مدى الرؤية الذى يشمل كل شىء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب. وقد قدم سلفاه هوسرل وهيدجر هذه الفكرة أيضًا فى سياقات مشابهة. ويرى روبرت هولب أن فيلسوف العلوم كارل بوبر وعالم الاجتماع كارل مانهايم قد تبنيا مصطلح «أفق التوقع» قبل ياوس بزمن طويل. بل إن هذا المصطلح كان له ارتباط سابق بالشئون الثقافية. وقد عرّف مؤرخ الفن أ.هـ. جُمبرش «أفق التوقع» فى كتابه «الفن والوهم»، متأثراً فى هذا بكارل بوبر، بأنه «جهاز عقلى يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة». وبهذا فإن «الأفق» و«أفق التوقعات» يقعان فى رقعة عريضة من السياقات تمتد من النظرية الظاهراتية الألمانية إلى تاريخ الفن[٢٣]. ويرى جارثيا بيريو

(٢٢) ترجمنا هذه المسرحية إلى اللغة العربية ونشرت فى مدريد عام ١٩٨٢م.
(٢٣) انظر روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ١٥٤ - ١٥٥.

أن مصطلح «أفق التوقعات» يقتصر فى الناحية العملية على الإشارة بشكل جماعى إلى ما يطلق عليه (أى بيريو) «العوامل التكوينية» للسياق التراثى، دون أن يتعمق على أى نحو فى بنية هذه العوامل نفسها. ومن ثم فإن الثقافة التقليدية تقيم أفق التوقعات الذى من خلاله يسمح القارئ لنفسه باستكمال «الفجوات» المقدمة وتعبئتها. وبالتالى فإن انحراف النص عن هذا الأفق يسمح بقياس درجة الأصالة والقيمة الأدبية فى كل نص جديد. وبهذا يضاف إلى مصطلح «الأفق» مفهوم آخر تكميلى تحدث عنه ياوس هو «المسافة الجمالية»[٢٤]. والمسافة الجمالية هى الفرق بين التوقعات وبين درجة الشكل المحدَّد لعمل جديد. وتلحظ هذه المسافة، بشكل واضح، فى العلاقة بين الجمهور والنقد.

ولكى نستوعب مفهوم «أفق التوقعات» على النحو الذى شرحه روبرت ياوس فى أعماله، نستأنس بما جاء فى مقاله عن «أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس» (١٩٧٠م). فى هذا المقال ينص ياوس على أن الأثر الفنى لا يمكن أن يكون معزولاً بصورة كاملة عن كل ما يمكننا أن ننتظره منه. فالعمل الفنى يظل مكيَّفًا «بالغيرية»، أى بالعلاقة بالآخر بوصفه ذاتًا مدركة. وحتى فى الحالة التى يكون فيها هذا العمل إبداعًا لغويًا صرفًا يُلغى الانتظار أو يتجاوزه فإنه يفترض معلومات مسبقة أو توجيهات للانتظار.. أى أن أى عمل مهما بلغت درجة إغراقه فى الجانب الشكلى فإنه ينطوى عل كم من المعلومات المسبقة التى توجهه نحو الانتظار أو التوقع. وهذه المعلومات تقاس بها درجة الجدة والطرافة. ومن ثم فإن أفق الانتظار (أو التوقع) هو ذاك الذى يتكون لدى القارئ بواسطة تراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة قبلاً، وبالحال الخاصة التى يكون عليها الذهن، وتنشأ مع بروز الأثر الجديد عن قوانين جنسه وقواعد لعبته. وكما أنه لا يوجد تواصل باللغة لا يمكن

(٢٤) جارثيا بيريو، المرجع المذكور، ص ٢٢٤.

إرجاعه إلى معيار أو إلى اصطلاح عام اجتماعى أو مشروط بسياق، فكذلك لا يمكن أن نتصور أثراً أدبياً يوجد داخل ضرب من الفراغ الإخبارى، ولا يرتهن بأية وضعية مخصوصة للفهم. ووفق هذا المعيار فإن كل أثر أدبى ينتمى إلى جنس، وهذا يؤكد بكل بساطة على أن كل أثر يفترض أفق توقع، أى مجموعة من القواعد سابقة الوجود لتوجيه فهم القارئ وتمكينه من تقبل تقييمى(٢٥).

وبهذا يكون ياوس قد ربط بين الجنس الأدبى وبين القواعد والقوانين السابقة التى تدخل فى إطار ما يسمى بالتراث أو التقليد السائد الذى يولِّد لدى القارئ أو المتلقى أفق توقع يجعله يحكم على العمل المقدم إليه أو الجديد، فيقيس درجة انتمائه إلى النماذج السابقة أو انحرافه عنها، ويصير هذ المقياس معياراً يحكم به على ما لهذا العمل من قيمة فى إطار الجنس الأدبى الذى ينسب إليه، أو فى إطار تأصيله لجنس جديد أو اتجاه مختلف يؤسس لقيم جديدة فى الأدب والثقافة. فأفق التوقع، إذن، يبدو وكأنه أداة أو معيار يستخدمه المتلقى لتسجيل رؤيته القرائية التى تنسب إليه، فى المقام الأول، بوصفه مستقبلاً لهذا العمل أو ذاك.

ويربط ياوس أيضاً مفهوم الجنس الأدبى فى جوهره بمفهوم التواصل التاريخى من خلال علاقة النص الفردى بسلسلة النصوص المكونة للجنس، والتى يتولد عنها أفق توقع لدى المتلقى. وفى ذلك يقول: «إذا عوضنا مفهوم الجنس الجوهرى (أى الجنس بوصفه فكرة تظهر فى كل فرد ولا تستطيع إلا أن تتكرر بوصفها جنساً) بمفهوم التواصل التاريخى (حيث يتسع كل ما يسبق، ويكتمل فيما يلحق) فإن علاقة النص الفردى بسلسلة النصوص المكونة للجنس تظهر بمثابة مسلك إبداع

(٢٥) هـ.ر. ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ضمن كتاب «نظرية الأجناس الأدبية»، تعريب عبد العزيز شبيل ص ٥٤ ـ ٥٥.

وتحرير متواصل لأفق ما. إن النص الجديد يستدعى إلى ذهن القارئ (السامع) أفق انتظار وقواعد يعرفها بفضل النصوص السابقة؛ قواعد تكون عرضة لتغيرات وتعديلات وتحويرات، أو أنها ببساطة يعاد إنتاجها كما هي»[٢٦].

وإذا كان ياوس قد أكد على الوظيفة التشكيلية للأدب من الناحية الاجتماعية، فإن أفق التوقعات - كما يقول روبرت هولب - يكتسب فى هذا السياق مغزى جديداً؛ فهو يشتمل - بوصفه بنية تصورية اجتماعية - لا على المعايير والقيم الأدبية فحسب، بل على الرغبات والمطالب والطموحات أيضاً. ومن ثم فإن العمل الأدبى يُستقبل ويُقوَّم فى ضوء خلفية من الأشكال الفنية الأخرى، وفى ضوء خلفية من تجربة الحياة اليومية كذلك[٢٧].

ويحاول ياوس فى دراساته أن يحتفظ للأفق بطبيعة متعالية TRAS-CENDENTAL، لكنه، على الرغم من ذلك، وضع بعض الفرضيات المنهجية التى أدت إلى «موضعة» هذا الأفق، أى تطبيقه على بعض الحالات النموذجية، مثل الأعمال التى حاكت فى سخرية الموروث الأدبى، وتأملته من منظور يكسر أفق التوقع لدى القارئ. ومن ذلك رواية «دون كيخوته» للكاتب الإسبانى ميجيل دى سرڤانتيس. فقد كتبت هذه الرواية فى نهايات القرن السادس عشر الميلادى بهدف السخرية من كتب الفرسان التى كانت منتشرة بين الناس بصورة خطيرة. وقد ظل بطل الرواية «دون كيخوته» يقرأ هذه الكتب وينفعل مع أبطالها حتى أدى ذلك إلى فقدانه صحته العقلية، فتصور نفسه أحد هؤلاء الفرسان الجوالين، يضرب فى الأرض بحصانه الهزيل روثينانتى وتابعه القروى سانشو بانصا ليقيم ميزان العدالة، فيساعد الضعفاء،

(٢٦) السابق، ص ٦٢.
(٢٧) روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ١٧٣.

ويقضي على المتجبرين، في حين أنه كان عاريًا عن أية قوة جسدية أو عقلية تساعده في تحقيق هذه المهمة الخطيرة. وهناك أعمال مثل ديوان «أزهار الشر» للشاعر الفرنسي بودلير أحدثت قصائده صدمة، مما وضعها تحت طائلة الاتهام القانوني، وذلك بانتهاكها لمعايير الأخلاق البورجوازية وقوانين الشعر الرومانسي. ومع ذلك فقد رأت الطليعة الأدبية فيها تجسيدًا لنزعة التدهور، وأصبحت هذه القصائد في أواخر القرن التاسع عشر بمثابة تعبير عن التوجه الجمالي للنزعة العدمية(٢٨).

وعلى الرغم من محاولات ياوس توضيح أفق التوقعات في إطار نظريته العامة عن التلقي، فإن بعض النقاد الألمان والغربيين رأوا في هذا المفهوم نقصًا ليس من السهل تداركه، لأنه - حسب رأي جارثيا بيريو - ينطوي على قليل من الأصالة؛ ذلك أن المقاييس التكوينية لجبهة التوقعات، فضلاً عن مفهومي القيمة والأصالة المأخوذين عن «المسافة الجمالية» ما هي إلا مبادئ معتادة اشتغل عليها تاريخ الأدب من قبل. ويشير بيريو إلى مسألة الغموض التي تلف مصطلح أفق التوقعات، وأنها ربما كانت السبب في وقف عملية التقدم النوعي في مدرسة كونستانز(٢٩). ويرى روبرت هولب هو الآخر أن المشكلة في استخدام ياوس لمصطلح الأفق هي أنه عرَّفه تعريفًا غامضًا للغاية، إلى درجة أنه قد يتضمن - أو يستبعد - أي معنى سابق للكلمة. يضاف إلى هذا أن المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة؛ فياوس يشير إلى «أفق التجربة» و«أفق تجربة الحياة» و«بنية الأفق» و«التغير في الأفق» و«الأفق المادي للمعطيات». وقد ظلت العلاقة بين هذه الاستخدامات المختلفة تعاني من الإبهام ما تعانيه مقولة «الأفق»

---

(٢٨) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٩٥.

(٢٩) جارثيا بيريو، نظرية الأدب، ص ٢٢٤.

ذاتها. وربما ظهر مصطلح «أفق التوقعات» لكى يشير إلى نظام ذاتى مشترك أو بنية من التوقعات؛ إلى نظام من العلاقات أو جهاز عقلى يستطيع فرد افتراضى أن يواجه به أى نص[٣٠]. ويذكر هولب أن ياوس قد تنكر ضمنيًا لعمله النظرى المبكر، واستبعد أفق التوقعات من جوهر فلسفته الجمالية[٣١]. وقد استدرك ياوس نفسه على مصطلح «أفق التوقعات» فى بحث له منشور عام ١٩٧٥م قائلاً: «إن مفهوم أفق التوقعات لم يصبح خلال السنوات الأخيرة أمرًا شائعًا فقط، وإنما نتجت عنه فى تطبيقاته المنهجية أخطاء أجد نفسى مسئولاً عن جزء منها»[٣٢]. ولا شك أن هذه مسألة تدخل ضمن الاعتراضات التى ظهرت ضد نظرية التلقى.

وبعيدًا عن كل هذه الممارسات التنظيرية التى تنحو فى كثير من الأحيان نحو التجريد نقول، بلغة بسيطة، إن أفق التوقعات، فى ارتباطه بنزعة استعادة التاريخ الأدبى عند ياوس، على النحو الذى فصّلناه من قبل، يتمثل فى أن هذا الأفق يتطلب معرفة السوابق، وموضع هذا النص أو ذاك، وخاصة النص الجديد، من هذه السوابق، حتى يمكن أن نحكم عليه: هل ينطوى على ابتكار وابتداع أم أنه مجرد تقليد ومحكاة وأخذ عن السابقين؟ ولن نستطيع الإجابة بطريقة موضوعية على هذا السؤال إلا إذا كنا على معرفة بالتاريخ السابق للنص فى جنسه الأدبى واللون الذى ينتمى إليه. أى أن أفق التوقعات هو الخلفية التى أعرف من خلالها موضع النص مما سبقه من نصوص مشابهة. وهذه الخلفية هى بعينها تاريخ الأدب: وقد سبق أن ذكرنا أن ياوس قد أكد على أهمية تأسيس تاريخ بنيوى للأجناس الأدبية.

(٣٠) روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ١٥٥-١٥٦.

(٣١) السابق، ص ١٧٧ و١٨٣.

(٣٢) جارثيا بيريو، المرجع المذكور، ص ٢٢١.

يقول هانز روبرت ياوس: «إن دراسة العلاقات المتبادلة بين الأدب والمجتمع، بين الأثر الأدبي والجمهور، تتخلص من التبسيط الاجتماعي بقدر ما تعيد بناء أفق توقع الأجناس الذى يشكل، مسبقًا، مقصد الآثار وفهم القراء. ومن هنا يسمح لنا بأن ندرك من جديد وضعًا تاريخيًا ضمن راهنيته المندثرة»(٣٣) فهذه الكلمات تلخص بوضوح موقف ياوس من قضية العلاقة بين الأدب والمجتمع. والحق أن هذا الناقد قد أولى هذه القضية اهتمامًا خاصًا فى إطار نظريته عن التلقى، حتى وصل إلى تحقيق نوع من التوازن بين نظريات سابقة، بعضها كان يتجاهل النص مغلِّبًا الجانب الاجتماعى مثل الماركسية التى جعلت من مسألة الالتزام قضيتها الأساسية وبعضها الآخر كان يغلِّب النص، فى نوع من التجاهل للتاريخ، مثل الشكلانية الروسية. وقد رأى ياوس أن الماركسية ممارسة أدبية انتهت، وكانت تنتمى إلى نموذج يجمع بصفة أساسية، بين التاريخية الطورية والوضعية. وقد انتقد ياوس جورج لوكاش ولوسيان جولدمان فى نظرهما إلى الأدب على أنه مرآة سلبية للعالم الخارجى. أما الشكلانيون الروس فقد أرجع ياوس إليهم الفضل فى اصطناع الإدراك الحسى الجمالى بوصفه أداة نظرية فى سبر أغوار النص الأدبى. ولكنه رأى أن وجه النقص فى المنهج الشكلانى يعود، قبل كل شىء، إلى تعلقهم بجماليات الفن للفن. ومن ثم فإن المهمة المنوطة بتاريخ جديد للأدب - حسب رأيه - هى المزج، بصورة ناجحة، بين أفضل مزايا الماركسية والشكلانية. ويمكن تحقيق هذا عن طريق الوفاء بالمطلب الماركسى فى الوسائط التاريخية، مع الاحتفاظ، فى الوقت نفسه، بما أحرزه الشكلانيون من تقدم فى مجال الإدراك الجمالى(٣٤).

(٣٣) انظر «نظرية الأجناس الأدبية»، ص ٨٦.

(٣٤) انظر روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ١٥٠ - ١٥٢.

والحق أن روبرت ياوس قد عرف كيف يستفيد من الإنجازات المتحققة فى نظرية الأدب حتى عهده، وأن يستخلص منها ما يناسب النموذج الجديد الذى أراد له أن يحل محل النماذج السابقة. لقد وجد الشكلانيين الروس وأخلافهم من البنيويين يركزون على جانب الإدراك الجمالى، لكنه أدرك، فى الوقت نفسه، أن هذه التيارات الشكلية لم تغفل الجانب الاجتماعى إغفالاً تامًا، بل بدا ذلك الجانب وكأنه بذرة أخذت تنمو شيئًا فشيئًا منذ بدايات القرن الحالى حتى استعادت مكانتها فى منتصف الستينيات تقريبًا. وهذه حقيقة نلمسها الآن بوضوح عندما نعيد قراءة الشكلانيين، ومن بعدهم مدرسة براغ البنيوية التى ظهر من بينها علماء وضعوا العمق الاجتماعى والثقافى فى موقع متقدم من أبحاثهم النظرية، مثل موكاروفسكى وفوديكا، اللذين كتبنا عنهما من قبل مبرزين دورهم الكبير فى الإرهاص بنظرية التلقى. ويكفى للتدليل على ذلك أن نشير إلى ما كتبه الدكتور صلاح فضل فى كتابه «نظرية البنائية فى النقد الأدبى» عن أزمة الشكلية وقربها من التصور الاجتماعى(ص ١٠٣)، ومدرسة براغ واستبعاد بعض المبادئ الشكلية المتطرفة مثل خلو الأعمال الأدبية من الأفكار والمشاعر أو استحالة الوصول إلى نتائج محددة عنها من التحليل النقدى (ص١٢٤)، وفى هذا يقول الدكتور فضل: «ونرى من ذلك أن حلقة براغ قد خطت بالدراسات البنائية خطوات هامة، فجنحت إلى التخلص من الطابع الشكلى البحت، ولم تعد قاصرة على الدراسات اللغوية والأدبية، بل امتدت اهتماماتها إلى المجالات الاجتماعية والنفسية والفلسفية، دون أن تغفل علم اللغة كنموذج لهذه الدراسات»[٣٥]. وهناك كثير من الباحثين يعيدون قراءة هذه المدارس

---

(٣٥) د. صلاح فضل، نظرية البنائية فى النقد الأدبى، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٥م ص ١٢٨.

من منظورات جديدة. ويفاجأ المرء عندما يكتشف أن عالمًا شكلانيًا مثل تينيانوف (الذى كان أحد أقطاب الاتجاه الشكلى إلى جانب ايخنباوم، وياكوبسون، وبروب وغيرهم) كان يدافع عن الاقتراب من النزعة التاريخية. ولم يكن وحده الذى يفعل ذلك، بل كان يشاركه آخرون مثل شلوفسكى وياكوبسون، كما نص على هذا مؤلفا كتاب «نظريات الأدب فى القرن العشرين» (الطبعة الإسبانية، ص ٤١)، بل إن تينيانوف له كلمة تقول: «إن الدراسة المحايثة للنص، فى المبدأ، مستحيلة» (السابق، ص ٤٩). وقد قام جان موكاروفسكى، من مدرسة براغ بتطوير هذه المقولة، فيما بعد، فى كثير من كتاباته. ونظراً للدور البارز لمدرسة براغ، فى هذا الصدد، فقد اعترف ياوس بدينهم عليه، خاصة فى بعض المسائل التى تشكل أساسًا لا محيد عنه لتكوين المعنى[٣٦]، لكنه انتقد الكثير من آرائهم مثل فكرة الرسالة الأدبية، أو ما يسمى بالجهاز artefacto عند موكاروفسكى، وتكريسهم لضرب من السلبية وذلك بتركيزهم على الشكل، وغير ذلك من مفاهيم استقى منها ما يناسبه - كما أسلفنا - ورفض ما لا يتفق مع نهجه، فى الوقت الذى قام فيه بتمحيص بعض التوجهات ذات النزعة الاجتماعية كى يستخلص من كل هذا رؤية تقوم على المزج بين أفضل مزايا الشكلية - فى رأيه - وأفضل مزايا النظريات الاجتماعية.

(٣٦) جارثيا بيريو، نظرية الأدب، ص ٢٢٢.

ياوس والخبرة الجمالية

فى عام ١٩٧٧م أصدر روبرت ياوس كتابه المعنون «الخبرة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية». وقد عُرضت فى هذ الكتاب ثلاث قضايا مهمة نوجزها أولاً فيما يلى :

١ - تناول التصنيفات أو المقولات CATEGORIAS التى ارتبطت تاريخيًا بالذوق أو المتعة الجمالية وهى فعل الإبداع Poieses، والحس الجمالى aisthesis والتطهير Catarsis.

٢ - الدفاع عن الخبرة الجمالية ضد ما سمى بجمالية السلب عند أدورنو وشعرية الحركات الطليعية التى كانت تدعو إلى فن قائم بذاته لا يهتم بقضية الاتصال.

٣ - إعادة النظر فى مفهوم «أفق التوقعات».

والهرمنيوطيقا (علم التفسير) كان فى الأصل علمًا يستخدم لتفسير النصوص المقدسة، ثم تحول على يد مجموعة من المفكرين والنقاد، من أجيال متوالية، ليتناول النصوص بمفهومها العام. وكان هانز جورج جادامر، وهو أحد أتباع الفيلسوف الوجودى مارتن هيدجر، يذهب إلى أن كل تفسير لأدب الماضى إنما ينبع من حوار بين الماضى والحاضر، وأن محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما تعتمد على الأسئلة التى يسمح لنا مناخنا الثقافى الخاص بتوجيهها، وأننا نسعى فى الوقت نفسه إلى اكتشاف الأسئلة التى كان العمل ذاته يحاول الإجابة عنها فى حواره الخاص مع التاريخ(٣٧). وهذا هو ما سبق أن قلنا إنه يسمى عنده «أفق الأسئلة» الذى يدخل ضمن منطق السؤال والجواب. وهكذا فإن منظورنا الحاضر يتضمن دائمًا علاقة بالماضى. وفى الوقت

---

(٣٧) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٩٤.

نفسه لا يمكن إدراك الماضى إلا من خلال المنظور المحدود للحاضر. فالهرمنيوطيقا لا تفصل بين العارف وموضوع المعرفة فى الفهم، على نحو ما هو مألوف فى العلم التجريبى، بل تنظر إلى الفهم من حيث هو انصهار للماضى والحاضر. فنحن لا يمكن أن نقوم برحلتنا إلى الماضى دون أن نأخذ الحاضر معنا(٣٨). وهذا الانصهار بين الماضى والحاضر الذى عملت الهرمنيوطيقا على ترسيخه يؤكد المقولة التى صارت شبه بدهية الآن، وهى أن القطيعة الإبستمولوجية (المعرفية) فى ساحة العلوم الإنسانية أصعب على التحقيق منها فى ساحة العلوم الدقيقة والتكنولوجية(٣٩). يحدث هذا على مستوى الموضوع، حيث الانصهار المذكور بين الماضى والحاضر، وعلى مستوى الذات فى علاقتها بالموضوع، إذ تظل الذات دائمًا فاعلة مهما حاول العالم أوالباحث أن يستبعدها عن مجال بحثه. ولهذا اعتبر جادامر التحيز قيمة إيجابية، محاولاً أن يرد الاعتبار إلى هذه الفكرة التى رأى فيها الناس ضربًا من ضروب السلبية. ومما قاله فى ذلك: «إن تحيزات المرء ومفاهيمه المسبقة تشكل ركنًا أساسيًا فى أى موقف تفسيرى. وعلى هذا فإن تاريخية المفسر - على نقيض ما تذهب إليه النظرية التفسيرية السابقة - لا تشكل حاجزًا دون الفهم، والتفكير التفسيرى الصحيح ينبغى له أن يأخذ فى الحسبان تاريخيته الخاصة»(٤٠).

ولهذا استبعدت التفسيرية، فى صيغتها الجديدة، مفهوم الموضوعية Objectividad من مجال البحث فى العلوم الإنسانية. ولكن الموضوعية وجدت لنفسها مدخلاً جديداً إلى هذا المجال من خلال

(٣٨) السابق، ١٩٤.

(٣٩) دلل على ذلك باستفاضة، فى مجال علم الاجتماع، هاشم صالح فى مقال عنوانه «علم الاجتماع والقطيعة الإبستمولوجية»، ملحق ثقافة اليوم جريدة الرياض، الخميس ٥ ذو الحجة ١٤١٥هـ الموافق ٤ مايو ١٩٩٥م.

(٤٠) روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ١٢٣

الاعتراف بأن عملية اكتشاف الفرضيات والتحقق منها يمكن أن تطبق فيه كذلك. فهو إذن مفهوم فى الموضوعية المنهجية بالمعنى القائم على التحقق عبر الذاتية. وهذه الموضوعية المنهجية لا تربطها أية صلة بالموضوعية التاريخية التى لقيت انتقاداً من جانب الموقف التفسيرى. وعلى نفس المنوال تمارس عملية الشرح دوراً مهماً بين وسائل الممارسة العلمية. ذلك أن الشرح والتنبؤ ليسا مقصورين على العلوم الطبيعية، وإنما هما قاسم مشترك فى كل العلوم[٤١].

وقد جاءت رؤية روبرت ياوس فى الهرمنيوطيقا مختلفة عن الآخرين، ومن بينهم جادامر، ففردريك شلايرماخر كان يركز على سيكولوجية الفهم أو ما يسمى بتقليد النشاط الذهنى الداخلى اعتماداً على منهج التنبؤ. وفيلهلم دلتاى كان يهتم بالمنهجية فى العلوم الإنسانية بإحداث نوع من التطابق مع حالات أخرى للفهم. وكان جان جينيت يحدث نوعاً من الانسجام الحدسى للوعى المزدوج. أما جادامر فقد أراد أن يضع التفسيرية فى إطار كلى جامع، لأنه - كما أسلفنا - اهتم بعملية الفهم فى ذاتها، لا فى علاقتها بعلم بعينه أو بطريقة أخرى من طرق الفهم. وقد رأى هانز روبرت ياوس أنه من الضرورى أن نفهم الاختلاف (أو الفرق) التفسيرى بين الفهم السابق والفهم الحالى لأى عمل. ذلك لأن مفهوم الاختلاف التفسيرى - فى رأيه - هو أهم مفهوم يمكن أن تنقله من علم التفسير التقليدى إلى علم التفسير الجديد. إنه (أى مفهوم الاختلاف) لا غنى عنه لنظرية التلقى، بل إنه أحد مفاهيمها الأساسية[٤٢].

ولكن نحصل على الاختلاف التفسيرى (الذى قد يكون من الأفضل أن يسمى بالمسافة التاريخية) ليس من الضرورى أن نطبق منهجاً خاصاً

---

(٤١) نظريات الأدب فى القرن العشرين، الطبعة الإسبانية، ص ١٧١.

(٤٢) السابق، ص ١٧٢.

يكون مختلفًا فى العلوم الإنسانية عنه فى العلوم الطبيعية، بل إن وصف المسافة التاريخية وشرحها يمكن أن يتم باستخدام أدوات العلوم التجريبية.

وفي هذه الحالة لن يكون الفهم أحادى البُعد، بل سيكون فهمًا مفتوحًا للمقارنة، ومن ثم مفتوحًا للنقد. وهذه النقطة الأخيرة تمثل أحد الحقول المهمة فى إطار نظرية التلقى. ذلك أن التطابق بين الذات والموضوع فى مجال المعرفة يمكن أن يكون ملزمًا للبحث التاريخى، بنفس المقدار الذى يكون به ملزمًا لأى بحث علمى. وكما يقول مؤلفا كتاب «نظريات الأدب فى القرن العشرين» فإنه لم يعد بذى جدوى أن نعلن أن الفصل الحاد بين الذات والموضوع فى مجال المعرفة لا يتحقق إلا فى مرات قليلة جدًا، حتى فى العلوم الطبيعية ذاتها. ولكن العدول عن بذل جهد من أجل هذا الفصل هو عدول عن أى بحث علمى»[٤٣] أى أن على الباحث فى الإنسانيات أو فى العلوم الطبيعية أن يتجرد عن ذاته حتى يأتى البحث موضوعيًا، لكنه ليس مطالبًا بتحقيق المستحيل من أجل الوصول إلى درجة الفصل الحاد بين الذات والموضوع.

وينبغى أن نشير إلى أنه قد حدث، خلال العقود الأخيرة، توسع فى مفهوم الهرمنيوطيقا، حتى أصبحت تطال تداخل النصوص أو ما يسمى بالتناص. وفى ذلك يقول أحمد المدينى فى تقديمه لكتاب (فى أصول الخطاب النقدى الجديد): «إن النقد الجديد، كذلك، هو القراءة المحترفة «الهرمنوتيكا» التى تدخل غمار التأويل لتقتحم غمار نص بلا حدود، هو التناص، الكتابة المضاعفة، ما يسميه بارت «جيولوجيا كتابات»، مما يجعل كاتبًا معلمًا مثل خورخى لويس بورخيس ينكر بتاتًا أن يكون قد كتب شيئًا من عندياته. إن ثمة روافد وعلائق آتية من كل صوب، وتتعدد كما تتباين أوضاع تناميها فى النص الواحد، وتراتب أو تقاطع

(٤٣) السابق، ص ١٧٢.

البنيات الواحدة تلو الأخرى. وبعبارة أخرى ما عاد بمكنة أحد أن يقرأ النص الأدبى بمعزل عن «بروتوكول القراءة» هذا، أى بدون إدراجه فى الإطار التناصى»[٤٤] وهذا التوسع فى علم التفسير أدى إلى أن يكون له دور مهم فى نظرية القراءة امتد من مارتن هيدجر، إلى جورج جادامر، إلى روبرت ياوس وأصحاب نظرية التلقى. وهذا الدور لا يكاد يشبهه إلا دور آخر مهم لعبته الفينومينولوجيا (أو فلسفة الظواهر) التى ركزت على الدور المركزى للقارئ فى تحديد المعنى، على نحو ما رأينا عند الفيلسوف البولندى رومان إنجاردن الذى كان تلميذاً للفيلسوف الظاهراتى إدموند هوسرل، وكان إنجاردن أحد المرهصين الكبار بنظرية التلقى.

قضايا ثلاث

فيما يتعلق بالقضايا الثلاث التى عرضت فى كتاب «الخبرة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية»، والتى ذكرناها بإيجاز فى بداية هذه الحلقة، نعود لنعرضها بشىء من التفصيل فيما يلى:

(أ) تناول التصنيفات أو المقولات Categorias التى ارتبطت تاريخياً بالذوق أو المتعة الجمالية، وهذه المقولات هى:

١ - فعل الإبداع Poiesis ويعنى الجانب الإنتاجى فى الخبرة الجمالية، أى المتعة الناجمة عن استخدام المرء لقدراته الإبداعية الخاصة. ويهتم ياوس فى مناقشة هذه المقولة بالتطور الذى دخل عليها منذ القديم حتى الوقت الحاضر، أى منذ ترتيب درجات المعرفة عند أرسطو، مروراً بعصر النهضة الأوروبى، ثم القرون التى تلته حتى اللحظة الراهنة التى صار الفن فيها موضوعاً غامضاً - حسب تعبير بول ڤاليرى - يعتمد فى بنائه

(٤٤) «فى أصول الخطاب النقدى الجديد» مقالات لتودورف، وبارت، وإيكو، وأنجينو. ترجمة وتقديم أحمد المدينى، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ص ٦٠.

ومعرفته على المتلقى بقدر ما يعتمد على المنتج.

٢ - المقولة الثانية هى الحس الجمالى aithesis وتشير إلى اعتماد الإبداع على التلقى. وقد أسلفنا أن كثيراً من الأعمال الأدبية، وخاصة فى المسرح، منذ أوائل الستينيات حتى الآن، حدث فيها انتقال من الاهتمام بالإنتاج والعرض إلى التركيز على الأثر والاستجابة. وقد حاول ياوس أن يضع تاريخاً ملخصاً للحس الجمالى باختيار جملة من النصوص النموذجية، منذ القديم، تؤدى فيها الملاحظة والإدراك الحسى دوراً مهماً. أما الأشكال الحديثة من الحس الجمالى فقد رأى ياوس أنها تمثل نوعين مختلفين متنافسين: النوع الأول يؤدى وظيفة لغوية نقدية مثلما نجد عند فلوبير وڤاليرى وبيكيت وروب جرييه. والنوع الثانى يمتلك وظيفة كونية، وينطبق على بودلير وبروست. والنوع الأول - حسب رأى ياوس - يميل إلى تحطيم كل ما يتعلق بالحس الجمالى، أو وضعه موضع تساؤل. ويمتد هذا ليشمل فكرة الاتصال بعامة. ومن ثم فإن هذا النوع يمكن أن يبطل كل إمكانية للتجربة الجمالية. أما عن نظرية بروست فإن ياوس يعرضها على أنها نموذجية ولها الأولوية. وأهم ما عند بروست هو طرحه الجديد لوظيفة الحس الجمالى الإبستمولوجية (المعرفية) خلال مقولة الذاكرة التى قدمتها الرومانسية[٤٥].

٣ - المقولة الثالثة هى التطهير Catarsis، ويعرِّفها بوثويلو إيبانكوس بأنها خبرة جمالية - اتصالية تنتج لذة العواطف المثارة بواسطة البلاغة أو الشعر، وهما القادران على تعديل اقتناعات المتلقى وحركته. وتتطابق هذه المقولة مع الاستعمال العلمى للفنون فى وظيفتها الاجتماعية - الاتصالية، وتبرير معايير السلوك، وكذلك مع التحديد المثالى لتحرير المتأمل من المصالح العملية اليومية، ونقله إلى

(٤٥) انظر روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ١٨٩ - ١٩٣.

الحرية الجمالية للحكم(٤٦).

(ب) نأتى إلى القضية الثانية المثارة فى كتاب «الخبرة الجمالية» وهى الدفاع عن هذه الخبرة ضد ما سمى بجمالية السلب عند أدورنو وشعرية الحركات الطليعية. وكانت جمالية السلب تدعو إلى فن قائم بذاته autònomo لا يهتم بقضية الاتصال. ومن أبرز من نظَّروا لهذا الاتجاه تيودور أدورنو فى كتاب له عنوانه «النظرية الجمالية» نُشر بعد وفاته عام ١٩٧٠م. وقد رد عليه ياوس بمقال عام ١٩٧٢م، ثم جاء كتاب «الخبرة الجمالية» عام ١٩٧٧م ليستكمل مناقشة هذه القضية، ولم يكن أدورنو المنظِّر الوحيد لجمالية السلب، ولعله كان أقرب هؤلاء إلى ياوس، ومن ثم خصص قسماً من كتاباته للرد عليه وعلى الاتجاه الذى يمثله. والدعوة إلى الفن القائم بذاته لم تكن وليدة العقود الأخيرة، أو عقد الستينيات بالتحديد فى مثل حالتنا، بل تعود إلى بدايات هذا القرن عندما انتشرت الحركات الطليعية فى كل أنحاء أوروبا، ودعت إلى فن نخبوى، لا تهمه قضية الاتصال الجماهيرى بقدر ما يهمه تشكيل عالم جديد فى اللغة ومن خلال اللغة. وقد تمثل هذا الاتجاه فى إسبانيا فى الحركات الطليعية الكثيرة التى شارك فيها كتاب من أمريكا اللاتينية مثل بيثنتى أويدوبرو، وفى تيار الشعر الصافى الذى مثَّله خوان رامون خمينيث ومن بعده شعراء جيل ١٩٢٧، الذين أسهموا كذلك فى الحركة السريالية خلال العقد الثالث من هذا القرن. ومرت فترة طويلة منذ الثلاثينيات إلى الستينيات كانت السيادة خلالها لما سمى بشعر الالتزام، وهو شعر يحرص، فى المقام الأول، على الاتصال والالتزام بقضايا المجتمع، ثم ظهر فى منتصف الستينيات تقريباً تيار جديد أكثر دخولاً فى الدعوة إلى تصفية القصيدة وتجريدها، وهو ما يطلق عليه «شعر السبعينيات»، وهؤلاء استلهموا الأجيال السابقة

(٤٦) بوثويلو إيبانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص ١٣١.

القريبة من مزاجهم، وزادوا عليها إمعانًا فى تخليص القصيدة من أى أثر يقربها من ذائقة القراء(٤٧). ونتيجة لشيوع هذه التيارات غير الاتصالية فى الشعر، وفى الرواية (الرواية الجديدة فى فرنسا مثلاً) وغيرهما من الأجناس الأدبية، ظهرت مصطلحات نقدية تتطابق معها مثل النزعة التثقيفية، وشعرية الصمت والشعر المنعكس على نفسه، وشعرية السلب.. إلخ. وما يهمنا هنا بالنسبة لياوس هو «شعرية السلب»، ورده على تيودور أدورنو، وتأكيده على فكرة المتعة فى الفن.

كان أدورنو لا يؤمن بوظيفة اجتماعية إيجابية للفن، بل يرى، على العكس من ذلك، أن الفن ينبغى أن ينفى المجتمع الذى أنتج فيه، أى أن تكون العلاقة بين الفن والمجتمع علاقة سلب. وهذه ـ كما أسلفنا ـ هى الرؤية التى سادت فى كثير من اتجاهات الأدب والفن الحديث(٤٨)، وهى رؤية تركز على الوظيفة غير الاتصالية للفن فى مقابل الوظيفة الاتصالية ـ الاجتماعية. والفن الأصيل، ومن وجهة نظر أدورنو، هو ذلك الذى يقيم عالمه الخاص، فى نوع من الاستقلال الذاتى بنفسه، بعيدًا عن أى ارتباط خارجى. وقد رد ياوس على ذلك مبينًا أن نظرية أدورنو تتجاهل الوظيفة الأساسية للفن منذ أن نشأ قديمًا حتى الآن. كما أنها عاجزة عن إدراك القيمة الفنية لعدد كبير من الأعمال الأدبية الراقية، من ملاحم البطولة فى العصر الوسيط، مرورًا بالكلاسيكيات، حتى أبرز الأعمال فى العصر الحديث. كما أكد ياوس على أن جوهر العمل الفنى يقوم على أساس تاريخيته، أى على أساس الأثر الناشئ عن

(٤٧) ناقشنا هذه المسألة بالتفصيل فى مقالات نشرت بجريدة «الرياض» تحت عنوان «الشعراء الإسبان وعزلة الشعر»، وانظر كذلك الفصل الأخير من كتابنا «نقد الحداثة» وعنوانه «شعراء السبعينيات فى إسبانيا».

(٤٨) من يريد توسعًا فى هذه النقطة يمكنه العودة إلى كتاب هوجو فريدريش «الشعر الحديث من بودلير إلى الوقت الحاضر»، وهو الذى ترجمه بتوسع، الدكتور عبدالغفار مكاوى تحت عنوان «ثورة الشعر الحديث».

جواره المستمر مع الجمهور. وهذا يمثل مبدءًا أساسيًا من مبادئ جمالية التلقى، على النحو الذى فصّلناه من قبل فى بداية حديثنا عن ياوس، أى أن ياوس كان يواجه الاتجاهات الانعزالية فى الأدب والفن بنفس المقدار الذى واجه به الاتجاهات المنعزلة المغلقة فى النقد وفى النظرية. وأنا أعتقد أن هذه المواجهة تمثل ركيزة مهمة عند ياوس ونظريته فى التلقى. ولم ينس هذا الناقد الألمانى أن يفرد لمفهوم «المتعة» مساحة فى كتابه، وفى رده على أدورنو، إذ أكّد على أن الاتصال بالفن كان، فى معظمه، بسبب المتعة. والمصطلح الذى يدل عليها فى اللغة الألمانية هو GE-NUSS، ولها معنى أقدم يضعها ضمن حقل الفائدة أو المنفعة.

وفى الوقت الذى كان فيه هانز روبرت ياوس يؤكد على المتعة فى الصلة بين الأدب والجمهور، كان هناك ناقد آخر أكثر منه شهرة هو الفرنسى رولان بارت يُبرز، وإن كان بطريقة أخرى، هذا الجانب من التجربة الجمالية. وقد تبلورت آراؤه بهذا الصدد فى كتابه الشهير «لذة النص». وقد ناقشه ياوس موضحًا اختلافه الكبير معه، لسبب مهم وهو أن بارت، فى نظر ياوس، يلتزم بنوع من جمالية السلب المرفوضة، فضلاً عن أن كتاب بارت لا يعزز إلا متعة العالِم (بكسر اللام). وفى ذلك يقول: «لم يكن عرضًا أن يختزل دفاع بارت المتعة الجمالية إلى اللذة التى تتحقق فى الاتصال الجنسى باللغة. ولما كان قد أخفق فى أن يفتح على نحو قاطع عالم اللغة المكتفى بذاته على الممارسة الجمالية، فإن قمة سعادته تظل ماثلة كلية فى الشهوة التى أعيد اكتشافها لدى فقيه اللغة المتأمل، وفى منطقته الحرام الآمنة «جنة الألفاظ»»[49].

وقد كانت المتعة تمثل أساسًا لكل ما قرأناه من أدب حتى منتصف السبعينيات الميلادية، كما كانت كل الأجيال السابقة سواء من الكُتّاب أم من النقاد حريصة على أن تشتمل كتاباتها على عناصر مهمة تشويقية،

(٤٩) نقلاً عن روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ١٨٥.

تجذب الجمهور وتشده إلى الكتاب وعالمه السحرى الممتع. وأذكر فى هذا الصدد أنى أجريت حوارًا مطولاً مع كاتبنا العالمى نجيب محفوظ، نشر فى جريدة «البايس EL PAIS» الإسبانية فى اليوم التالى لإعلان حصوله على جائزة نوبل (وترجم فى نفس اليوم إلى لغات أخرى). ونظرًا لأن نجيب محفوظ كان يؤكد فى حواره على جانب المتعة اختارت الجريدة عنوانًا يبرز هذه المسألة. وقد كان للكتابات الانعزالية التى انتشرت خلال العقدين الماضيين أثر سلبى تمثل فى صرف الجمهور عن الأدب (ضمن أسباب أخرى بالطبع). ونحن نحس الآن أكثر من أى وقت مضى بأنه قد آن الأوان للعودة إلى التأثير على جمهرة المتلقين. وهانحن نكتشف أن النقاد الأوروبيين لم يقفوا مكتوفى الأيدى أمام التيارات الانعزالية، بل واجهوها بحزم، على نحو ما رأينا عند روبرت ياوس، فى محاولة للعودة بالأدب إلى مساره الصحيح. وقبل أن نترك هذه القضية نشير إلى أن ياوس لم يقتصر على نقد أدورنو، وإنما وجه انتقادات حادة كذلك إلى جماعة مجلة «تل كل Tel Quel»، وإلى الشكلانيين الروس من قبلهم، على اعتبار أن هؤلاء قد أحدثوا نوعًا من السلبية المذمومة.

(جـ) القضية الثالثة هى إعادة النظر فى مفهوم «أفق التوقعات»، فقد كان هذا المفهوم يشكل معيارًا جماليًا أساسيًا فى كتاباته السابقة، ولكنه فى كتاب «الخبرة الجمالية» الصادر عام ١٩٧٧م استدرك على هذا المفهوم وأعاد النظر فيه، حتى وضعه فى موضع تالٍ بين حالات أخرى ممكنة فى تاريخ أكثر تعقيدًا للخبرة الجمالية. أى أنه قد استبعده من مركز نظريته الجمالية، لأنه - كما يقول روبرت هولب - إذا كان من الممكن فهم الفن المستقل بذاته وحده فهمًا كافيًا من خلال جمالية السلبية، فإن انتهاك التوقعات عندئذ لا يمثل معيارًا جماليًا، ولكنه يكون مجرد حالة فى تاريخ أطول وأكثر تعقيدًا للممارسة الجمالية»(٥٠).

---

(٥٠) السابق ص ١٨٣.

ثانيًا: فولفجانج إيزر

فولفجانج إيزر وفعل القراءة

يذكر مؤلفا كتاب «نظريات الأدب في القرن العشرين» أن نظرية التلقي مدينة، على هذا النحو أو ذاك، لتيارات ثلاثة هي: التاريخ والهرمنيوطيقا (علم التفسير)، والبنيوية، وعلى الرغم من تداخل التيارات المذكورة في نظرية التلقي فإن التركيز في كل منها يعتريه التغيير. ذلك أننا إذا قبلنا بأن نظرية موكاروفسكي (من مدرسة براغ) تنطلق من البنيوية، وأن روبرت ياوس يظهر بوصفه مؤرخًا أدبيًا، فإننا يمكن أن نعتبر فولفجانج إيزر هو صاحب الاتجاه التفسيري في نظرية التلقي(١).

والحق أن فولفجانج إيزر يعد ثاني اثنين في مدرسة كونستانز الألمانية كان لهما دور مهم في لفت الأنظار إلى نظرية القراءة، وتأصيلها، وتوضيح مبادئها الأساسية. ومن أهم أعماله في هذا الصدد مقال «بنية الجاذبية في النص» (١٩٧٠)، وكتاب «القارئ الضمني» (١٩٧٢) وهو مجموعة مقالات كتبها إيزر عن فن القص النثري، وكتاب «فعل القراءة» (١٩٧٦) الذي يشتمل على معظم المبادئ الخاصة بنظريته في التلقي، ومن ثم يعد الكتاب الرئيسي الذي اعتمد عليه الباحثون في قراءتهم لفكره، ورصدهم للأصول التي انطلق منها، وتحليلهم للموضوعات التي ناقشها.

---

(١) د. و. فوكيما وإيلرود إبش، نظريات الأدب في القرن العشرين، الطبعة الإسبانية، ص ١٧٦.

والتفسيرية (أو الهرمنيوطيقا) - كما أسلفنا - هي النسخة الحديثة لعلم التفسير الذى كان يختص بالنظر فى الكتب المقدسة. وقد تطور بفعل جهود متواصلة استفادت من بعض الاتجاهات الفلسفية المعاصرة، وبخاصة الفينومينولوجيا (أو فلسفة الظواهر)، ومؤسسها إدموند هوسرل الذى كان يرى أن الموضوع الحقيقي للبحث الفلسفى هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم. فالوعى دائمًا وعى بشىء، وهذا الشىء الذى يبدو لوعينا هو الواقع حقًا بالنسبة لنا. وقد منحت الظاهراتية دورًا رئيسيًا للقارئ فى تحديد المعنى، وإن كانت قد أغفلت الوجود المتعيِّن للكائن الإنسانى، بمعنى أننا لابد أن نمتزج بموضوع وعينا نفسه، وأن تفكيرنا لابد أن يكون دائمًا فى موقف، فهو تفكير تاريخى. وهذا ما أضافه الفيلسوف الوجودى مارتين هيدجر إلى نظرية أستاذه هوسرل، وجاء من بعدهما مفكرون آخرون كان لإضافاتهم تأثير بالغ على نظرية التلقى، ومن هؤلاء هانز جورج جادامر الذى طبَّق مدخل هيدجر الموقفى على النظرية الأدبية فى كتابه «الحقيقة والمنهج» (١٩٦٠م)[٢].

ولكن المفكر الذى كان له تأثير مباشر فى هذا الجانب على فولفجانج إيزر هو الفيلسوف البولندى رومان إنجاردن، الذى كان تلميذًا لهوسرل، وتأثر فى الوقت نفسه بالاتجاه التفسيرى عند مارتن هيدجر، وأهم أعماله التى مارست تأثيرًا على نظرية التلقى صدرت فى العقد الرابع من هذا القرن الميلادى، وطرحت فيها مفاهيم مثل «عدم التحديد» و«التعيين» و«الاهتمام بالعلاقة بين النص والقارئ». وقد لعب المفهومان الأول والثالث دورًا أساسيًا فى نظرية إيزر وفى ذلك يقول بوثويلو إيبانكوس: إن إيزر هو المنظِّر الأكثر اعتمادًا على الاتجاه الظاهراتى عند إنجاردن، وهو المؤلف الأكثر تمثيلاً لجمالية التلقى القائمة

(٢) انظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٨٦ - ١٨٨.

على القضية الرئيسية الخاصة بالتفسير والقراءة بصفتهما إبداعًا للمدلول، وعلى التلقى بوصفه مكونًا مركزيًا فى التكوين الداخلى للنصية ذاتها»[3].

وبذلك يكون فولفجانج إيزر قد اعتمد على مصادر متنوعة غذت فرضياته ومنحتها روحًا إنسانية شمولية من بينها الهرمنيوطيقا، والفلسفة الظاهراتية وتحققها فى مجال الأدب والفن على يدى جادامر وإنجاردن، فضلاً عن اللسانيات بعامة، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس وغيرها. وهذه مسألة مهمة فى نظرية التلقى، وخاصة فى مدرسة كونستانز الألمانية، لأنها مثلت تراكمًا نظريًا علميًا ومنهجيًا، وتركيبًا لاتجاهات وتيارات مختلفة. ومن ثم اكتسبت هذه النظرية أهمية كبيرة فى مجال الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة. ولكن هذه الأهمية - كما يقول عبدالعزيز طليمات[4] - لم تأت لمجرد أنها كانت بمثابة رد فعل على ما آلت إليه الاتجاهات الاجتماعية والشكلية على السواء، أو أنها جاءت نتيجة للتحول فى مجموعة عوامل تاريخية وسوسيو ثقافية ميزت فترة بذاتها أو بلدًا بعينه، وإنما لأن هناك خصوصيات شكلت العامل الحاسم فى ذلك التحول يمكن إجمالها فى اثنتين هما:

١ - أن هذه النظرية لم تسقط فى نفس المنزلق السابق بالتركيز فقط على القراءة (والتلقى عامة) كمحدد لطبيعة العمل الأدبى وقيمته، بل هى تنطلق من ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية برمتها. وهى بذلك تتجاوز النظرة الأحادية التى تركز على أحد أقطاب تلك العملية دون سواها.

٢ - أنها لا تقطع نهائيًا مع مختلف المنظورات والاتجاهات السابقة أو

(٣) بوثوبلو إيبانكوس. نظرية اللغة الأدبية، ص ١٣٢.

(٤) عبد العزيز طليمات، «فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات» ضمن كتاب «نظرية التلقى - إشكالات وتطبيقات»، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ١٩٩٣م، ص ١٤٩.

المعاصرة لها، والتى يبدو أنها قد استنفدت جل إمكاناتها، بل هى تحتويها وتتجاوزها فى آن، عن طريق الحوار والنقد والإغناء.

نقطة الانطلاق عند إيزر

عندما كتبنا عن روبرت ياوس قلنا إن نقطة الانطلاق عنده تبدأ من «تاريخ الأدب بوصفه حافزاً لدراسة الأدب»، وهذا عنوان مقال له منشور عام ١٩٦٧م. والآن نبحث عن نقطة الانطلاق عند زميله فولفجانج إيزر فنجدها تتمثل فى السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ. والمعنى هنا ليس هو المعنى الكامن فى النص، بل هو المعنى الذى ينشأ نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ. وهذا مبدأ مهم فى نظرية التلقى يميز بينها وبين النظريات السابقة، وخاصة البنائية، وإن كان فى الوقت نفسه يقرِّب بينها وبين نظريات أخرى من تيارات ما بعد البنيوية، وعلى الأخص التيار التفكيكى الذى منح القارئ، هو الآخر، دوراً أساسيًا فى تناول المعنى. فقد كانت البنيوية - على سبيل المثال - مقيَّدة بالنص. وكانت وظيفة الناقد، وكذلك القارئ، تتمثل فى محاولة الكشف عن الأنساق البنيوية داخل النص، وبذلك يكون دور القارئ فى المنهج البنيوى خاضعًا خضوعًا كليًا لسلطة النص ذاته. ومن ثم تكون نواياه، وأفكاره، وخبرته، وكذلك نوايا مبدع النص نفسه لا قيمة لها(٥). فكل نص يتضمن شفراته الخاصة، وينبغى على القارئ أو الناقد الوصول إلى هذه الشفرات، ولكن ما فعله إيزر هو أنه جعل القارئ مشاركًا فى تكوين المعنى، وبذلك يأتى المعنى عنده متضمنًا خاصيتين مهمتين هما: أولاً نسبيته، لأن معنى العمل - حسب رأيه - هو مجموعة المعانى المعدة من جانب القراء فى عمليات القراءة، وثانيًا أنه يأتى نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، وقد عرض إيزر لهذه المسألة،

(٥) لمزيد من التفصيل انظر فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص ٤٣ - ٤٦.

بشكل موسع، فى كتابه المهم «فعل القراءة» (١٩٧٦م).

وقد تطرّف بعض النقاد فى إبراز دور القارئ فى إنتاج المعنى، ومن هؤلاء م. شارل فى كتابه «بلاغية القراءة» (باريس ١٩٧٧م)، حيث أكد على أن الكتاب ليس إلا أثراً للقارئ، وأن الفضل فى كتابته يعود إليه. لكن إيزر تجنب هذه المبالغة فى النظر إلى العلاقة بين النص والقارئ، ورأى أن المعنى يأتى نتيجة للتفاعل بين كليهما، وهو ما عبّر عنه بمصطلح الفعل المتبادل interaccion. وبذلك يكون المعنى أثراً يمكن ممارسته، وليس موضوعاً يمكن تحديده. وهكذا ينتقل التركيز من النص بوصفه موضوعاً إلى فعل القراءة بوصفه نشاطاً عملياً. أى أن العمل الأدبى - كما يقول روبرت هولب - ليس نصاً تماماً، وليس ذاتية القارئ تماماً، ولكنه يشملهما مجتمعين أو مندمجين. وبناء على ذلك رسم إيزر الحدود بين ثلاثة ميادين هى:

١ - النص بما هو وجود بالقوة للسماح بإنتاج المعنى واستغلاله.

٢ - فحص عملية معالجة النص فى القراءة، وأهمية تشكل الصور العقلية أثناء ذلك.

٣ - بنية الأدب الإبلاغية لفحص الشروط التى تسمح بقيام التفاعل بين النص والقارئ ويكون لها دور التحكم فى هذه العملية[٦].

وبذلك تنبنى نظرية المعنى (أو ما يسمى بنظرية الأثر الجمالى) على ثلاثة عناصر أساسية هى: النص، والقارئ، والتفاعل فيما بينهما. وهناك نقطة محورية فى هذا الموضوع تتمثل فى بناء المعنى، وبناء الذات، وفيما يتعلق بالجانب الأول وهو بناء المعنى نجد أن الأهم بالنسبة لإيزر ليس هو المعنى ذاته أو الدلالة بل ما يتولد عنها، أو بتعبير آخر ما ينبثق أثناء تلك العملية كلها من أثر هو الأثر الجمالى بتنوع مصادره وأشكاله. أما فيما يتعلق بالجانب الثانى وهو بناء

(٦) روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ٢٠٢.

الذات فإن إيزر يؤكد على أهميـة دور الذات فى تلقى المعنى، وإنتاج الأثر. ومن ثم يكون المعنى هو الأثر الناتج عن الفعل المتبادل بين النص والقارئ[7]. ومعنى ذلك أن القارئ ليس متلقيًا سلبيًا لمعنى اكتمل تشكيله ولكنه مشترك فى صنع المعنى، أى أنه لابد من تدخله فى المادة النصية حتى يتم إنتاج المعنى، الذى هو ـ كما أسلفنا ـ نسبى، ويأتى فى النهاية متشكلاً من كل المعانى التى توصَّل إليها القراء فى عمليات القراءة. وهذه الفكرة تتلاقى إلى حد كبير مع فكرة روبرت ياوس الداعية إلى عمل تاريخ لتصنيفات الخبرة الجمالية وإن كان الجانب التاريخى من هذه الخبرة لن يقع فى مركز الاهتمام عند إيزر على النحو الذى رأيناه من قبل عند ياوس. وهذه نقطة سوف نتناولها بالتفصيل عندما نتحدث عن الفروق بين هذين الناقدين.

ولكن التفاعل بين النص والقارئ الذى يؤدى إلى إنتاج المعنى ليس حالة فردية بحتة، وإنما هى، بالأحرى، حالة تركيبية جدلية. ولهذا يصف إيزر القراءة بأنها إعادة تركيب مستمرة لتجربتنا، وهى عملية جدلية للاتصال بالنص الذى يعاد فيه تنظيم الأجزاء المكونة للوجود الملموس فى صيغ أخرى لما يعرف بالجشتالت، وتندمج هذه الأجزاء فى مستويات أخرى للتماسك. وفى ذلك يقول: مما لا شك فيه أن الاستجابة إلى أى نص من النصوص لابد أن تكون ذاتية، ولكن هذا لا يعنى أن النص يختفى فى العالم الخاص بقراءة النص عند الأفراد.. إن عملية جمع معنى النص ليست عملية خاصة، فهى لا تؤدى إلى أحلام اليقظة، بل إلى تنفيذ الشروط التى وضعت فى بنية النص[8].

---

(٧) لمزيد من التفصيل انظر عبدالعزيز طليمات، المرجع المذكور، ص ١٥١ ـ ١٦٥.

(٨) انظر وليم راى، المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧م ص ٦١.

أشرنا من قبل إلى التأثير الظاهراتى والتفسيرى على فولفجانج إيزر، وقلنا إن المفكر الذى كان له تأثير مباشر عليه، فى الكثير من مفاهيمه عن التلقى، هو رومان إنجاردن. لكن هناك تأثيرات أخرى خاصة فيما يتعلق بنظرية المعنى تبدو فى الظاهر بعيدة عن أن يكون لها دور فعال، لكنها عند النظر المتعمق تشى بأن تلاقى الأفكار وتلاحمها قد أنجز فى نظرية التلقى بصورة تبدو قريبة إلى العفوية منها إلى الفعل المتعمد أو المقصود. ولعل هذا أحد العوامل الرئيسية التى جعلت هذه النظرية تحظى بقبول واسع فى أوساط الدارسين والمتأدبين خلال العقدين الأخيرين. وكما ذكرنا فى الحلقات الأولى الخاصة بجذور هذه النظرية، فإن البحث عن المصادر، والتأثيرات فى نظرية القراءة من أكثر المواضيع اتساعًا، وكأنها بذلك تعيدنا إلى نمط من أنماط البحث انتشر فى مراحل سابقة، حتى كان من اللازم عندما تبحث فى أى شيء أن تنقب أولاً عن جذوره ومصادره. فهل يمكن أن نقول إن نظرية التلقى تحمل فى جوهرها بذور العودة إلى تناول الظاهرة الأدبية من نفس المنظورات التى كانت مطروحة فى قرون سابقة، بعد أن تضاف إليها، بالطبع، التراكمات المعرفية التى جدُت منذ ذلك الحين إلى الآن؟ وأعتقد أننا بعد أن تأملنا أفكار روبرت ياوس ومحاولته العودة بتاريخ الأدب إلى مركز الصدارة لا نملك إلا أن نجيب بنعم على هذا التساؤل، لكننا نود أن نؤكد على أن العودة إلى الوراء هنا ليست بمعنى التراجع أو التقهقر، بل إنها تقوم على جدلية الحوار بين الماضى والحاضر، وبين الذات والموضوع على النحو الذى فصَّلناه من قبل. وهذه الحوارية - فى رأيى - هى التى منحت هذه النظرية طابعها الثورى. يقول الناقد المغربى أحمد بوحسن: «لقد أعطيت أوصاف كثيرة لما قامت به مدرسة كونستانز،

فقيل مرة إنها ثورة فى تاريخ الأدب الحديث، وأخرى إنها وضعت نمط استبدال جديداً وحولت مجرى الدراسات الأدبية والنقدية شأن ما قام به الشكلانيون الروس فى بدايات القرن العشرين، أو ما قامت به مدرسة براغ، أو ما جاء به دى سوسير أو تشومسكى وغيرهما من الأسماء المعروفة فى تاريخ علم الأدب الحديث، واللسانيات والسيميائيات، والأنثروبولوجيا»[٩].

لكل هذا سوف نحاول فى السطور التالية أن نتناول نظرية المعنى عند مفكرين آخرين سابقين زمنيًا على فولفجانج إيزر، ولهم وقفات مضيئة فى هذا الصدد. ولن نتناولهم من منظور التأثير المباشر، بل من منظور تلاقى الأفكار لدى عدد من الكُتّاب خلال فترة زمنية طويلة تمتد من الثلاثينيات تقريبًا حتى السبعينيات، وهو العقد الذى صاغ فيه إيزر أفكاره المهمة عن النص/ القارئ والتفاعل فيما بينهما. وسوف نعتمد، فى الأساس على كتاب وليم راى «المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية». وتلاقى الأفكار حول المعنى خلال فترة زمنية طويلة، على النحو الذى عرضه وليم راى، بما ينطوى عليه من تأثيرات مباشرة أو غير مباشرة لمدرسة على أخرى أو لفرد على آخر، يؤكد التوجه الذى بلورناه من قبل فى كتابنا «نقد الحداثة» بخصوص رفض أية محاولة لتحجيم الفكر الإنسانى وصبه فى قالب جامد متوحد. وذلك لأن الفكر، وخاصة خلال هذا القرن العشرين، مثله مثل منتجات الصناعة والتكنولوجيا، يبدو مثل شلال شديد التدفق، لا يمكن أن يقف فى مجراه شىء راكد.

يهدف وليم راى من وراء تأليفه لكتابه المذكور إلى إثارة الشك فى الادعاءات التى تؤكد فكرة الانقطاع التاريخى، على نحو ما حدث مع

(٩) أحمد بوحسن، نظرية التلقى والنقد الأدبى العربى الحديث، ضمن كتاب «نظرية التلقى ـ إشكالات وتطبيقات»، ص ٢٦.

البنيوية والتفكيكية مثلاً؛ فالذين بشروا بالحركتين قالوا إنهما فجر عصر جديد يزيل الغموض عن تأويل النصوص وتفسيرها، والذين شجبوهما قالوا إنهما يهدمان كل ما هو قيم وثمين في الميادين الخاصة بالدراسات الإنسانية. وبذلك يكون الإنسان إما مؤيداً وإما رافضاً على طول الخط، أو بتعبير آخر إما أن يعتنق الثورة أو أن يدافع عن التقليد السائد ضدها. والذى يراه وليم راى هو أن التطورات النظرية والنقدية التى سادت خلال الأربعين عاماً الأخيرة لها أرضية مشتركة يمكن أن نجدها فى فكرة شائعة للمعنى الأدبى تستند إليها المناهج النظرية والنقدية منذ عصر الظاهراتية إلى الوقت الحاضر (ص٩)، وجميع النقاد وأتباع المذاهب النظرية الذين تناولهم راى، منذ بوليه وسارتر وبلانشو، من النصف الأول من هذا القرن، إلى بول دى مان وإيكو وكولر، من النصف الثانى، اهتموا بالدرجة الأولى، بالمعنى الأدبى كما يتولد من خلال القراءة. ويؤكد وليم راى على عنصر الاختلاف أو الاتفاق بين هؤلاء جميعاً قائلاً: «بيد أن هؤلاء النقاد وأصحاب النظريات لا يتناولون جميعهم هذه المسألة من جانب واحد، والذين ينطلقون من وجهة نظر مشتركة لا ينتمون جميعهم إلى فترة تاريخية واحدة» (ص١١).

نأتى إلى هؤلاء الذين سبقوا إيزر بأفكار قريبة من أفكاره حول القراءة، ونتوقف بصورة خاصة عند ثلاثة منهم وهم جورج بوليه، وموريس بلانشو، وجان بول سارتر، وهؤلاء هم أصحاب النظريتين المثالية والوجودية للقراءة، اللتين حاولت مدرسة كونستانز الألمانية فيما بعد تجاوزهما لصياغة تصوُّرين أحدهما ينطلق من منطلق تاريخى على نحو ما رأينا عند روبرت ياوس، والثانى من منطلق صيرورة القراءة على النحو الذى نراه عند فولفجانج إيزر.

ينسب جورج بوليه إلى مدرسة جنيف، والمقال الذى استخلص منه

وليم راى أفكاره عن القراءة منشور فى العدد الأول من مجلة «تاريخ الأدب الجديد» الأمريكية، فى أكتوبر عام ١٩٦٩م وعنوانه «ظاهراتية القراءة». ولا شك أن هذا العنوان يعيدنا إلى المصدر الرئيسى الذى استقى منه كل من بوليه وإيزر وهو «الظاهراتية»، لكن هذا لا ينفى بالطبع أن كلاً منهما يستخرج من النص ما يتفق مع توجهاته. وإذا كانت الظاهراتية، بوصفها فلسفة، تقول إن الوعى دائماً وعى بشىء، وإن هذا الشىء الذى يبدو لوعينا هو الواقع حقًا بالنسبة لنا، فإن جورج بوليه يرى أن وعى القراءة ما إن ينغمس فى النتاج الأدبى، ويتحرر من قيود الواقع الملموس حتى ينتابه العجب، لأنه يجد نفسه مليئًا بأشياء تعتمد على هذا الوعى، أى أنها ناتجة من القصد الخاص بها، وهى فى الوقت نفسه معروفة على أنها أفكار شخص آخر (ص١٩). ويرى بوليه أيضًا أنه لابد من الاندماج بالعمل بصرف النظر عن الأشياء الأخرى الخاصة بهذا الآخر، أى بمؤلفه. ويفصل بوليه العمل الأدبى عن الكتاب أو النص أو ما شابه ذلك من كيان شكلى ملموس أو مثالى له استقلال ذاتى خاص به، لأنه، أى العمل الأدبى، قصد يتحقق داخل القصد الفعال للقارئ، إذ تحدث حالة تشبه الغيبوبة للقارئ الذى ينغمس فى العمل الأدبى، يمحو فيها القصد الفعال للمعنى الهوية الشخصية أكثر مما يحققها، فالقراءة إذًا حالة من اندماج الوعى بالشىء، تتحقق من خلال القصد الفعال للقارئ. ومصطلح القصد كما فهمه وليم راى يطلق على التقسيم الثنائى الخاص بالفعل الذاتى والبنية الموضوعية. وهو - كما يقول - أمر مألوف لدى معظم القراء (ص١٢). وهذا التقسيم الثنائى هو نفسه الذى رأيناه فى مفهوم تبادل الفعل interac-ción بين النص والقارئ، أو بين الموضوع والذات عند إيزر، وإن كان يتحقق على نحو آخر عرضناه مفصلاً من قبل.

أما آراء موريس بلانشو حول القراءة فقد عرضت فى كتابه «الفضاء

الأدبى». وهو يؤكد على أسبقية قصد القراءة، ولكنه يصر على قدرة القصد على خلق كيان كامل وليس بناء وعى تدريجى. فالقراءة لا تعنى كتابة الكتاب من جديد، بل تجعل الكتاب يكتب نفسه، أو يُكتب فى هذه المرة دون وساطة المؤلف، ودون وجود شخص يكتبه. وبذلك يصبح الكتاب من خلال القراءة نتاجاً يتحرر من مؤلفه، ويحقق كيانه على أنه ميدان متميز أو مجال أدبى يختلف عن الواقع الذى نلاحظه ونختبره (ص٢٠). وكما هو واضح فإن بلانشو يؤيد الفكرة التى تقول بالوجود المستقل للكتاب بعيداً عن مؤلفه، ومن ثم فإن الكتاب يتحقق له وجود جديد مع كل قارئ جديد. لكن هذا الوجود لا يتطابق مع الخلق، بل يتطابق مع الحرية، بمعنى أن القراءة - حسب تعبير بلانشو - لا تخلق شيئاً ولا تضيف شيئاً، وإنما تسمح لما هو موجود. إنها إذن الحرية، لكنها ليست الحرية التى تخلق الكيان أو تدركه، بل الحرية التى توافق، التى تقول نعم (ص٢١). وهذه الرؤية - كما هو ملاحظ - تمنح القارئ حرية فى التعامل مع النص، لكنها تفتقر إلى المبادئ، والمصطلحات، والإجراءات المنهجية التى تساعد القارئ على أن يكون له دور فعال فى إنتاج النص، وهى المهمة التى أنيطت بالمنظرين الكبار فى نظرية التلقى.

نأتى أخيراً إلى جان بول سارتر وكتابه الشهير «ما هو الأدب؟» الصادر عام ١٩٤٨م، والذى ترجمه إلى العربية الدكتور محمد غنيمى هلال، وكان من أوائل الكتب التى قرأناها فى شرخ الشباب، ولم يخطر على بالنا فى ذلك الوقت أننا يمكن أن نعود إلى قراءته من منظور قرائى. وينطلق سارتر فى رؤيته الخاصة بالقراءة من منطلق الحرية. فالكاتب - حسب رأيه - يستعين بحرية القارئ كى يشترك معه فى تنفيذ إنتاجه. ومن ثم يستطيع القارئ دائماً أن يذهب إلى أبعد حد فى قراءته. وبهذه الطريقة يبدو العمل له كأنه معين لا ينضب. وكلما كانت قراءتنا للعمل دقيقة واسعة زاد مجال قصد المؤلف، وهذا يعنى أنه كلما

زادت ممارستنا للحرية اقتضى ذلك زيادة فى ممارسة حرية المؤلف. والوظيفة النهائية للأدب عند سارتر هى تحديد العالم الذى نعرفه، وبيان أن هذا العالم يستند إلى الحرية البشرية. ومن ثم فإن السلطة المشتركة والمطلقة للقارئ والمؤلف هى التى تجعل ذلك أمرًا ممكنًا. ويبدو أن مقولة موت المؤلف لم تكن قد عرفت أو ذاعت عندما ألف سارتر كتابه المذكور، ولذلك نجد الثنائية عنده هى ثنائية المؤلف / القارئ. ويرى سارتر أن الغاية النهائية للفن هى إصلاح هذا العالم بتقديمه على ما هو عليه، ولكن كما لو أنه نبع من حرية الإنسان. ومن ثم فإن ما يتصوره جورج بوليه حالة خاصة تشبه الغيبوبة تصهر النفس بوعى آخر، يراه سارتر سموًا لحرية الإنسان ضمن اقتصاد السخاء المتبادل (ص٢٢-٢٣).

وهكذا نجد نظرية «فعل القراءة» عند فولفجانج إيزر تمتح من مصادر شتى منها التفسيرى والظاهراتى، فضلاً عن الاجتهادات المبثوثة فى علوم أخرى وعند مؤلفين آخرين، لكنها تأتى فى النهاية متأصلة منهجيًا وإجرائيًا. ولهذا استطاع إيزر بطروحاته المنهجية - إلى جانب روبرت ياوس - أن يشقا طريقًا جديدة للبحث الأدبى يأتى القارئ فى مركز الصدارة منه.

إن الظاهراتية كما حددها مؤسس هذا الاتجاه فى الفلسفة المعاصرة إدموند هوسرل هى علم الظواهر لا علم الوقائع، أى أنها الدراسة الوضعية للظواهر كما تبدو للشعور. ومن ثم فإن الظاهرة وحدة قائمة بين الشعور والوجدان أو بين الذات والموضوع، وهى الصلة القائمة بين قطب التوجه وقطب ما يضاف إليه. فالذات عندما تتوجه إلى الموضوع يضاف إليها الموضوع ويتعلق بها فتنشأ الظاهرة نسبة بين الاثنين. أى أن الظاهرة - حسبما يرى هوسرل - هى ما يعيشه الشعور ويحياه لا ما يوجد مطروحًا غفلاً(١٠).

وقد أسلفنا أن بعض المفكرين من أتباع هوسرل نقلوا الفكر الظاهراتى من مجال الفلسفة إلى مجال الأدب والفن، وكوّنوا نظريات فى هذا الصدد كان لها تأثير كبير على فولفجانج إيزر. ومن أبرز هؤلاء المفكر البولندى رومان إنجاردن. وفى هذه الدراسة سوف نتناول ظاهراتية القراءة عند إيزر من خلال قراءتنا لعملين مهمين له حدث بينهما تداخل كبير وهما:

١ - مقال «عملية القراءة من وجهة نظر ظاهراتية»، وهو منشور عام ١٩٧٢ فى مجلة NEW LITERARY HISTORY، العدد ٣ (١١).

٢ - كتاب «فعل القراءة» الصادر فى ألمانيا عام ١٩٧٦، ونعتمد

(١٠) انظر أحمد بوحسن، نظرية التلقى والنقد الأدبى العربى الحديث، ضمن كتاب «نظرية التلقى - إشكالات وتطبيقات»، ص ٢٤.

(١١) ترجم هذا المقال إلى اللغة الإسبانية ونشر ضمن كتاب «جمالية التلقى» الذى قام على تجميع نصوصه ونشره خوسيه أنطونيو مايورال، طبع ARCO/LIBROS، مدريد، ١٩٨٧م، صفحات ٢١٥ - ٢٤٣.

بالنسبة له على النسخة الفرنسية الصادرة فى بروكسل عام ١٩٨٥. هذا بالإضافة إلى الشروح والتعليقات التى نعثر عليها فى مصادر أو مراجع أخرى.

تركز النظرية الظاهراتية للفن بصورة خاصة على الفكرة التى تقول إننا عندما ننظر إلى عمل أدبى ينبغى أن نضع فى الاعتبار أننا لا ننظر إلى النص فى ذاته، وإنما أيضًا وبنفس المقدار إلى الأفعال التى تحملها معها المواجهة مع ذلك النص. وكان رومان إنجاردن يحدث مواجهة بين بنية النص الأدبى وبين الأشكال التى من خلالها يمكن أن يبلغ هذا النص حالة التحقق العيانى CONCRETIZACION وقد استخلص فولفجانج إيزر من ذلك فكرته التى تقول إن العمل الأدبى له قطبان هما: «القطب الفنى» و«القطب الجمالى». ويشير أولهما إلى النص الذى أبدعه المؤلف، أما الثانى فيشير إلى عملية التحقق العيانى التى يقوم بها القارئ. وانطلاقًا من هذه الثنائية القطبية يستنتج إيزر أن العمل الأدبى لا يمكن أن يتطابق بصورة كاملة مع النص أو مع تحققه العيانى، بل يجب أن يقع فى منطقة وسط بين الاثنين. ذلك أن العمل ينطوى على أشياء أكثر من النص، لأن النص لا تجرى فيه دماء الحياة إلا عندما يتحقق عيانيًا. وإضافة إلى ذلك فإن هذا التحقق ليس بمنأى عن الاستعداد الفردى للقارئ، بل إن هذا الاستعداد يأتى بدوره تابعًا للمخططات المختلفة للنص. ومن ثم فإن التآلف بين النص والقارئ يمنح العمل الأدبى وجوده. وهذا التآلف لا يمكن أبدًا تحديده بدقة، وإنما ينبغى أن يظل افتراضيًا، لأنه لا يجب أن يتطابق لا مع واقع النص ولا مع الاستعداد الفردى للقارئ. وهذه الفكرة تنقلنا إلى ما يسميه إيزر «الطابع الديناميكى للعمل» الذى يمثل شرطًا لابد من وجوده أولاً حتى يمكن إحداث التأثيرات التى يثيرها العمل.

وإضافة إلى هذا التآلف بين النص والقارئ هناك نوع من الشراكة

بين القارئ والمؤلف فى لعبة يطلق عليها إيزر اسم «لعبة التخيُّل». وهو يستعير هذا المفهوم من لورنس سترن L. Sterne الذى يرى أن النص الأدبى شىء يشبه قطعة أرض يلعب القارئ والمؤلف فوقها لعبة التخيل. فإذا قدمنا للقارئ الحكاية كاملة ولم نتركه يفعل شيئًا عندئذ يستحيل على مخيّلته أن تدخل مجال المنافسة، وتكون النتيجة هى السأم الذى لا يمكن تفادى وقوعه. ومن ثم فإن أى نص أدبى ينبغى أن يؤخذ على النحو الذى يكون فيه التزام بإثارة خيال القارئ. وذلك لأن القراءة لا يمكن أن تتحول إلى متعة إلا عندما تكون فاعلة وخلاقة. ومن هنا نصل إلى ما يسميه إيزر بالبعد الافتراضى للنص. وهذا البعد ليس هو النص نفسه، وليس هو خيال القارئ، بل إنه ذلك التلاقى بين النص والتخيُّل.

ويرى إيزر أن نقطة الانطلاق فى التحليل الظاهراتى تتمثل فى فحص الطريقة التى بواسطتها تتعامل الجمل المتتالية فيما بينها. وهذا الأمر له أهمية خاصة فى النصوص الأدبية، نظرًا لأن هذه النصوص لا تتطابق مع أى واقع موضوعى خارج هذه النصوص نفسها. فالطابع المميز للأدب ـ وفقًا لما يراه فولفجانج إيزر ـ هو عدم وجود ارتباط دقيق بين الظواهر الموصوفة فى النصوص الأدبية وبين أشياء العالم الخارجى. والنتيجة الحتمية لذلك هى استحالة التحقق من هذه الظواهر. ويقول د. و. فوكيما وإيلرود إبش إن إيزر قد سار فى صوغه لهذه الفكرة على خطى رومان إنجاردن وجان موكاروفسكى[١٢]. وهذا الطابع المميز للأدب هو الذى أدى، حسبما يشير إيزر، إلى ظهور مفهوم عدم التحديد. وهذا المفهوم Indeterminacion ينطبق على كل النصوص الأدبية بلا استثناء، لأنها جميعها لا تسمح بالإشارة إلى أى وضع مطابق للحياة الواقعية. وهذه الخاصية المميزة للنص الأدبى يجدها القارئ من واقع خبرته الخاصة. ومن ثم يكون أمامه إمكانيتان لجعل عدم التحديد شيئًا

---

(١٢) نظريات الأدب فى القرن العشرين، الطبعة الإسبانية، ص ١٧٦.

طبيعيًا: فإما أن يسقط على النص مفاهيمه الخاصة السابقة: وبذلك يظل العمل الأدبى مفتوحًا. وفى هذا يقول إيزر: «إن النصوص المتخيلة ليست مطابقة للمواضيع الواقعية. وليس لها استدراك دقيق مع الواقع. ويمكن النظر إليها على أنها متموضعة، على الرغم من اللائحة التاريخية التى تشملها جميعًا. ولكن هذا الانفتاح بالتحديد هو الذى يجعلها قادرة على تشكيل مواضيع مختلفة يقوم القارئ باستكمالها فى قراءته الفردية. إن انفتاح النصوص المتخيلة لا يمكن إلغاؤه إلا بفعل القراءة. أى أن فعل القرءة وحده هو الذى يجعل المعنى يحل محل عدم التحديد»[١٣].

فالنصوص الأدبية، إذن، تقدم عالمًا مختلفًا كل الاختلاف عن العالم الواقعى. وهذا العالم الأدبى يتم تشكيله انطلاقًا مما أطلق عليه رومان إنجاردن «التسلسل القصدى للجمل». وهو الإجراء الذى أخذه عنه إيزر وعرضه مفصلاً فى مقال «عملية القراءة». ويصف إنجاردن هذا الإجراء بقوله: «إن الجمل تترابط فيما بينها بطرق مختلفة لكى تشكل وحدات من المعنى أكثر تعقيداً، تنتج عنها بنية شديدة التنوع، وتؤدى إلى ظهور كيانات مثل القصة القصيرة والرواية والحوار، والدراما، والنظرية العلمية.. وفى التحليل النهائى يظهر عالم خاص، يشتمل على أجزاء متكاملة محدّدة لهذه الطريقة أو تلك مع كل التغييرات التى يمكن أن تنتج داخل العناصر المذكورة وكل هذا يأتى بوصفه تسلسلاً ينطوى على قصدية خالصة لمجموعة من الجمل وإذا انتهى الأمر بهذه المجموعة إلى تكوين عمل أدبى فإنى أطلق على جماع التسلسل القصدى للجمل المتتالية (العالم الممثل فى العمل)»[١٤].

(١٣) هذه الفقرة مأخوذة من مقال «بنية الجاذبية فى النص» (١٩٧٠)، وانظر المرجع السابق، ص ١٧٧.

(١٤) خوسيه أنطونيو مايورال، المرجع المذكور، ص ٢١٨.

ولكن إيزر يرى أن هذا العالم الفنى لا يمضى أمام عينى القارئ وكأنه فيلم روائى فالجمل تصبح أجزاء متكاملة بنفس المقدار الذى تؤدى به إلى إنتاج تأكيدات أو بيانات أو ملاحظات وبهذا تقيم فى النص منظورات متعددة لكنها تظل مجرد أجزاء متكاملة ولا تشكل مجملاً كليًا للنص فى ذاته، لكن هذه الجمل تقوم بتحريك عملية يتمخض عنها المضمون الحقيقى للنص نفسه. أى أن الموضوع يتم إدراكه من الداخل من خلال ما يسمى وجهة النظر الجوالة. وكما يقول روبرت هولب فإنه يمكن فهم الرحلة التى تقوم بها وجهة النظر الجوالة على نحو أفضل عن طريق النظر فيما يسميه إيزر (جدلية التوقع والذاكرة) وهذان مصطلحان استعارهما إيزر من مناقشة هوسرل للوجود الزمانى وهما يشيران إلى (التوقعات المعدلة) و(الذكريات المحولة) التى ترفد عملية القراءة بالمعلومات، فنحن عندما نقرأ نصًا نمضى على نحو متصل فى تقويم الأحداث وإدراكها وفقًا لتوقعاتنا المستقبلية وعلى أساس من خلفية الماضى. وفى ذلك يقول هوسرل: «إن أى عملية تركيبية بالأصالة تأتى مستلهمة من نوايا سابقة يناط بها التقاط وتركيب بذرة ما ينبغى أن يأتى فى المستقبل وتجعله مثمرا»، وبهذا فإن وجهة النظر الجوالة تتيح للقارئ أن يسافر عبر النص كاشفًا بذلك كثرة المنظورات التى يترابط بعضها مع بعض والتى تعدَّل كلما حدث انتقال من واحد منها إلى الآخر. والإثمار المشار إليه فى كلمة هوسرل يستلزم خيال القارئ الذى يمنح شكلاً لتبادل الفعل Interaccion الخاص بالارتباطات المصورة من قبل فى أبنية تتم من خلال متتالية الجمل. وهكذا يمكن القول بأن التسلسل القصدى للجمل يفتح أفقًا معينًا يتم تعديله، إن لم يتغير بالكامل، بواسطة الجمل المتتالية(١٥).

(١٥) انظر روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ٢١٤ - ٢١٥. وإيزر، (عملية القراءة)، المرجع السابق، ص ٢١٩.

الفراغات

يختلف فولفجانج إيزر عن روبرت ياوس فى أشياء كثيرة من بينها أن ياوس قد عدل عن بعض أفكاره الأولى أو طورها بما يتلاءم مع تطور تفكيره، على حين جاءت نظريات إيزر فى مرحلة النضج امتداداً لمشروعاته الأولى. ولهذا نجد الأفكار المطروحة فى مقال (بنية الجاذبية فى النص) (١٩٧٠)، ومقال (عملية القراءة) (١٩٧٢) وكتاب (القارئ الضمنى) (١٩٧٢) معروضة بشكل موسع فى كتابه (فعل القراءة) L'Acte de Lecture (١٩٧٦)، ولها أصداء واسعة كذلك فى كتاباته الأخيرة عن (الأنثروبولوجية الأدبية). ومن ثم فإن معظم المفاهيم والمبادئ الأساسية فى نظرية إيزر معروضة على هذا النحو أو ذاك فى مقالاته وكتبه.

ومن هذه المفاهيم التى لقيت اهتماماً كبيراً عنده منذ البداية مفهوم (الفراغات) أو (بنية الفراغ) عام ١٩٧٠. وهو يرتبط بمفهوم (التسلسل القصدى للجمل) على النحو الذى شرحه إنجاردن ثم طوره إيزر فيما بعد. وهذا التسلسل ينتج عنه، كما أسلفنا، مناطق عدم تحديد، ولعل هذا هو الذى جعل بوثويلو إيبانكوس فى كتاب «نظرية اللغة الأدبية» (ص١٣٤) يقول: إن مصطلح الفراغات VACIOS عند إيزر هو نفسه مصطلح عدم التحديد Indeterminacion عند إنجاردن». وكتب جوناتان كولر كلاماً شبيهاً بذلك عندما أشار إلى أن إيزر قد تحدث عن القارئ الذى يملأ الفراغات والذى يجسد ما يتركه النص غير محدد، محاولاً بذلك بناء وحدة واحدة، ومعدلاً فى التركيب، فى الوقت الذى يقدم فيه النص كماً كبيراً من الإخبار(١٦). ولكننا من خلال قراءتنا المباشرة لأعمال فولفجانغ إيزر نرى مفهوم الفراغات

---

(١٦) جوناتان كولر، عن التفكيكية، الطبعة الإسبانية، ص ٦٥.

مرتبطًا، بالإضافة إلى ذلك، بمفهومين آخرين اشتغل عليهما بتوسع كثير وهما «التسلسل القصدى للجمل»، وقد شرحناه من قبل، ومفهوم التخيُّل Imaginacion . وقد سبق أن ذكرنا أن النص الأدبى فى رأى إيزر، لابد أن يشتمل على ما يؤدى إلى حفز خيال القارئ للمشاركة فى إنتاج المعنى، ولا بأس من أن نعود الآن إلى هذين المفهومين لمزيد من التوضيح.

فيما يتعلق بمفهوم التسلسل القصدى للجمل نجد أن كل جملة تمثل مقدمة avance للجملة التالية وتشكل نوعًا من التعيين VISOR لما سوف يأتى، وهذا بدوره يغير من وضع المقدمة، وتتحول بذلك إلى تعيين لما تمت قراءته، وهذه العملية برمتها تمثل استكمالاً للواقع بالقوة غير المعبَّر عنه فى النص. لكن ينبغى النظر إليها فقط على أنها إطار ذو مرجعية لمجموعة متنوعة من الوسائل التى من خلالها يمكن أن يتولد البُعد الافتراضى. ولا شك أن تسلسل الجمل تحاصره مجموعة من الفجوات غير المتوقعة، التى يقوم القارئ بملئها، مستعينًا فى ذلك بمخيلته. وهنا تكتسب المخيلة دورًا كبيرًا فى ملء الفراغات. وفى ذلك يقول إيزر: «لو أن أحدنا رأى الجبل فلا شك أنه لا يستطيع أن يتخيله، ولهذا فإن حدث تمثيل الجبل فى الذهن يفترض غيابه. وعلى هذ النحو فإننا بالنسبة للنص الأدبى نستطيع فقط تمثيل أشياء فى الذهن ليست حاضرة، فالجزء المكتوب من النص يمنحنا المعرفة، لكن الجزء غير المكتوب هو الذى يعطينا الفرصة لتمثل الأشياء. وبالفعل فإننا بدون عناصر عدم التحديد وبدون فراغات النص قد لا نستطيع أن نمتلك القدرة على استخدام مخيلتنا» (١٧).

أى أن الفجوات Huecos أو الفراغات Vacios هى المناطق غير المعبَّر عنها فى الخطاب، والتى تناط بالقارئ مهمة تعبئتها بما يؤدى إلى

---

(١٧) إيزر، عملية القراءة، ضمن الكتاب المذكور، ص ٢٢٧.

إنتاج المعنى نتيجة للتفاعل القائم بين النص والقارئ. وهكذا ترسم الفراغات والمناطق الخالية المسار لقراءة النص بواسطة تنظيم مشاركة القارئ فى بنية الأوضاع المتحولة الخاصة بها. وهى فى الوقت نفسه تحفز القارئ لكى يستكمل البنية حتى يؤدى ذلك إلى إنتاج الموضوع الجمالى.

القارئ الضمنى

ذكرنا من قبل أن «القارئ الضمنى» عنوان كتاب لإيزر صدر عام ١٩٧٢، ويضم مجموعة مقالات عن فن القص النثرى، إضافة إلى مقدمة عرّف فيها مصطلح القارئ الضمنى بأنه عملية تكوين النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى من خلال عملية القراءة. وهذا التعريف ينطوى على بُعدين مهمين هما: الحالة النصية، أى النص بما هو عليه أو بتعبير آخر بنية النص، والبعد الثانى هو إنتاج المعنى من خلال القراءة. ولهذا يقول إيزر: «إن جذور القارئ الضمنى بنية نصيّة تتطلع إلى حضور متلق ما دون أن تحدده بالضرورة»[١٨] ومعروف أن المفردة الثانية من هذا المصطلح لم تكن جديدة فى مجال البحث الأدبى، فقد تكلم عنها من قبل الناقد الأمريكى روين بوث فى كتابه «بلاغة الفن القصصى» الصادر عام ١٩٦١[١٩] عند تناوله للمؤلف الضمنى.

ويرى الناقد الإسبانى جارثيا بيريو أن مصطلح القارئ الضمنى مبدأ من مبادئ نظرية التلقى، وأنه قد دارت حوله مناقشات واسعة. ويعرّفه بأنه يفترض فى النص مجموعة من الآليات التى تدعو القارئ إلى العمل من أجل استكمال المعنى ثم إنتاجه. وينقل بيريو عن إيزر قوله إن ثمة

---

(١٨) روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ٢٠٣ - ٢٠٥.

(١٩) صدرت أخيراً ترجمة عربية لهذا الكتاب المهم قام بها د. أحمد خليل عردات و د. على بن أحمد الغامدى، والناشر مركز البحوث بكلية الآداب - جامعة الملك سعود بالرياض فى ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م.

عدم تناسب واضح بين الكيان النصى وعدد مواطن الفراغ أو عدم التحديد فى النص، ومن ثم فإن هناك حرية لا نهائية من المبادرات التى تفترض عادة إلى جانب مبادرة القارئ[٢٠].

ويفرد إيزر مساحة واسعة فى كتابه «فعل القراءة» (١٩٧٦) لمفهوم «القارئ الضمنى»، لكن شرحه لهذا المفهوم يأتى كالعادة فى إطار شامل لنظريته فى التلقى، انطلاقاً من كيفية أن يكون للنص معنى ضمن المفهوم الظاهراتى للعمل الفنى، مروراً بصيرورة القراءة أو ما يسمى بالطابع الديناميكى للعمل، فضلاً عن مناطق عدم التحديد التى تؤدى إلى حدوث فراغات يقوم القارئ بملئها بموجب الفاعلية التى يوصف بها على النحو الذى تصفه نظرية النص/ القارئ والتفاعل فيما بينهما In-teraccion. كما أن التسلسل القصدى للجمل والخيال، على نحو ما شرحنا من قبل، يلعبان دوراً مهماً فى دفع القارئ إلى الاشتراك فى إنتاج المعنى الذى يتميز بأنه نسبى، وأنه أثر يأتى نتيجة للممارسة وليس موضوعاً يمكن تحديده.

والقارئ الضمنى - كما فهمه الناقد المغربى أحمد بوحسن - له مظهران: مظهر نصى، ومظهر تجريبى. ففى الوقت الذى يحاول فيه إيزر أن يفصل ويميز يقوم فى نفس الوقت بالربط والجمع حينما يقول إن دور القارئ كبنية نصيّة يتطابق مع دوره كفعل مُبنَين. ولا يستطيع القارئ بناء النص إلا عن طريق الصيرورة التى تعتمد على القراءة المقطعية التى يؤدى فيها المقطع إلى الآخر (أى التسلسل القصدى للجمل). وهنا تظهر النظرة الجشتالتية القائمة على الصورة الذهنية. ويمثل إيزر لدور قارئه بالمسافر الذى يبنى مشاهداته ليكوّن صورة عن يومه[٢١].

---

(٢٠) جارثيا بيريو، نظرية الأدب، الطبعة الإسبانية ص ٢٢٣.
(٢١) أحمد بوحسن، المرجع المذكور، ص ٣٧.

وثمة اعتراضات على مفهوم القارئ الضمنى نترك تفصيلها الآن لفرصة أخرى. ولكننا نتوقف عند اعتراض مهم عرض له روبرت هولب فى كتابه «نظرية التلقى»، حيث رأى أن مفهوم القارئ الضمنى أحرى به أن يكون شاهداً على قصور فى الدقة منه شاهداً على وفرة فى الحذق. والسبب فى ذلك أنه إذا كان وجود هذا القارئ وجوداً نصياً صرفًا فإنه يكون مرادفاً لبنية التشويق فى العمل الأدبى، وهنا تصبح تسمية القارئ من باب اللغو إن لم تكن مضللة، ولكى يتجنب إيزر هذا المنزلق جعل لهذا المفهوم ثنائية وظيفية هى: البنية النصية، والفعل المتسق. وهى الثنائية التى شرحناها بالتفصيل فيما سبق. ولكن ر وبرت هولب مازال يعترض على هذه الثنائية مشيراً إلى أنها يمكن أن تثير رد فعل من جانب فئتين: الفئة الأولى تقف فى صف إيزر وتفسر هذا النوع من الازدواج بأنه نتيجة حتمية لمحاولة حاذقة للإطاحة بمجرى العملية والإفلات من دائرة المعنى المحايث الصرف. وذلك لأن الوقوف عند النصية فقط يفرغ نظرية التلقى من الأساس الذى قامت عليه وهو إسهام القارئ فى إنتاج المعنى. أما الفئة المعارضة فإنها مازالت تجد فى تحديد القارئ الضمنى على ذلك النحو الثنائى نوعاً من الضبابية، لأن تحديد المصطلح بهذه الطريقة يسمح له بالحركة جيئة وذهاباً من النص إلى القارئ، ولكن بدون توضيح طبيعة تكوين كل من طرفى هذه الشركة أو إسهامه(٢٢).

(٢٢) روبرت هولب، المرجع المذكور، ص ٢٠٥.

فولفجانج إيزر: مبادئ ومفاهيم أخرى

كل شيء في هذه الحياة يصبح تقليدياً إذا جد ما يزحزحه عن موقع الصدارة. وإذا كان هذا قانوناً عاماً يحكم عملية التطور البشرى منذ بدء الخليقة إلى الآن، فإن القرن العشرين يعد قرن التحولات الكبرى في جميع المجالات: ففي مجال الصناعة والتكنولوجيا تتلاحق عمليات التجديد والإحلال يوماً بعد يوم حتى صارت ملاحقة أخبار التجديد فى حد ذاتها مسألة فى غاية الصعوبة. وفى مجال العلوم الطبيعية والرياضية تتطور العلوم القائمة وتنشأ علوم جديدة فى فترات متعاقبة. ويحدث نفس الشيء فى مجالات العلوم الإنسانية، حتى لقد بات من اللازم أن تنشأ مؤسسات للمتابعة والرصد. وقد دخل النقد الأدبى بدوره حومة هذه التغيرات السريعة؛ فلا يكاد ينشأ مذهب حتى يتبعه مذهب آخر، ولا يكاد يظهر اتجاه جديد ينظر إليه الناس فى إكبار وتوقير حتى يلحقه اتجاه آخر، وكأن الناس قد صار لديهم كلف غريب بملاحقة الجديد والتعلق بأهدابه، ربما لمجرد الإحساس بأنهم أبناء هذا العصر المتسارع الخطى، وربما للحيلولة دون السقوط فى هوة الراكد والمتكلس. وقد شهد القرن العشرون، فى حقل دراسة الأدب، ثلاثة تحولات كبرى هى: الانتقال من شعرية المؤلف أو المُرسل إلى شعرية النص، ثم الانتقال من شعرية النص إلى شعرية التلقى أو التفكيك أو التداول أو بلاغة الخطاب.. إلخ على النحو الذى فصلته الكتب الكثيرة التى ظهرت فى نظرية الأدب.

نقول هذا الكلام لنجعله مدخلاً إلى قضية عرضت لنا بإلحاح منذ أن أخذنا فى درس نظرية القراءة؛ ذلك أن كثيراً من المؤلفين عندما يقابلون

بين المبادئ والمفاهيم التى جاءت بها هذه النظرية يصفونها بالجدة فى مقابلة المفاهيم التقليدية السابقة. ومعنى هذا، فى نظر هؤلاء، هو أن مفاهيم نظرية التلقى قد جاءت لتنقذ دراسة الأدب - كما يقول روبرت ياوس - من ثلاثة مداخل لم يعد لها مخرج وهى: مدخل تاريخ الأدب الغارق فى هوة الوضعية، ومدخل التفسير المحايث inmanentista أو القائم على خدمة ميتافيزيقا الكتابة، ومدخل التفسير المقارن الذى جعل من المقارنة هدفاً فى حد ذاته(٢٣). ولن نتوقف عند كل الكتابات التى تصف مفاهيم نظرية التلقى بالجدة فى مقابلة الاتجاهات السابقة التى صارت تقليدية، وإنما سوف نأخذ مثالاً واحداً من مقال عنوانه «النتائج المترتبة على جمالية التلقى» لهانز أولريش جمبرش الذى رأى أن إيزر قد أحل مفهوم القارئ الضمنى بوصفه فعل القراءة المغروس فى بنية النص محل المفهوم التقليدى السابق للنص(٢٤).

ومن أبرز المفاهيم التى كانت سائدة أثناء الفترة التى أخذ فيها إيزر وياوس ومن لف لفهما ينشرون فيها مبادئهم الجديدة (أى نهاية الستينيات وأوائل السبعينيات) مفهوم الدراسة المحايثة للنص الأدبى، أى التى كانت تدرس النص فى ذاته، أو بتعبير رومان ياكوبسون «التوجه نحو الرسالة بوصفها رسالة». وتلك الدراسة كانت مرتبطة ارتباطاً قوياً بالنظريات اللسانية بعامة، ومن ثم أطلق عليها بعضهم اسم «الدرس اللسانى للأدب». وما فعله إيزر ومنظرو الاتجاهات الجديدة هو أنهم استطاعوا تحويل الأنظار من الرسالة بوصفها كذلك إلى العنصر الذى لقى إهمالاً شديداً فى نظرية الأدب منذ نشوئها وهو المتلقى. وقد

(٢٣) روبرت ياوس، «القارئ بوصفه مطلبًا لتاريخ جديد للأدب»، وهو مقال منشور فى مجلة Poétics عام ١٩٧٥م، العدد رقم ٧، وترجم إلى الإسبانية ونشر ضمن كتاب «جمالية التلقى» تجميع ونشر خوسيه أنطونيو مايورال، مدريد، ١٩٨٧م، ص ٦٠.

(٢٤) انظر المرجع السابق، ص ١٤٨.

غالى بعضهم - كما أسلفنا - فى إعطاء القارئ دوراً كبيراً فى إنتاج المعنى، حتى لقد قالوا إنه صاحب الفضل الأول فى تأليف الرسالة. ولكن إيزر كان ذا موقف متوازن فى هذه المسألة لأنه رأى أن إنتاج المعنى يتم بواسطة الفعل المتبادل interacción بين النص والقارئ، أو بتعبير أكثر دلالة فى تحقيق البنية النصية - وهو ما ذكرناه من قبل - من أن فعل القراءة مغروس فى بنية النص. ولعل هذا هو أفضل تعريف لما أسماه إيزر بالقارئ الضمنى.

والقارئ الضمنى عند إيزر بالمفهوم الذى شرحناه فيما سبق يختلف عن القارئ عند منظرين آخرين، حيث وضع له كل منهم صفة تتفق مع التوجه العام لنظريته فى القراءة. ومن هنا نجد القارئ النموذج عند إمبرتو إيكو. وهذا القارئ النموذج يوصف بأنه يمتلك القدرة على التعاون فى عملية التجسيد النصى بالطريقة المتوقعة من النص، وأنه يتحرك تفسيرياً بمقدار تحرك النص توليدياً.

وهذه الاستراتيجية الخاصة بالقارئ النموذج تنطلق من اختيار اللغة، ونوعية دائرة المعارف، والمعجم، والجنس الأدبى، والهيمنة العامة للكفاءة Competencia التى لا تؤدى إلى التوقع فقط بل تؤسس وتنتج أيضاً، ومن ثم فإن النص ليس شيئاً آخر غير الاستراتيجية التى يتكون منها عالم تفسيراته المشروعة. فالقارئ النموذج ليس قارئاً اختيارياً، وإنما هو مجموعة من شروط السعادة القارة فى النص، والتى ينبغى أن تحظى بالرضا حتى يصير المضمون بالقوة لنص ما مجسداً تجسيداً كاملاً، أى أنه افتراض يتطلب التركيب انطلاقاً من الافتراض المتضمن تقديرياً فى الملفوظ النصى[٢٥]. وكما هو واضح فإن هذا المفهوم عن القارئ النموذج عند إمبرتو إيكو يقترب كثيراً من مفهوم القارئ الضمنى عند إيزر. وذلك لأن النص أو الملفوظ النصى يشكل الأساس الذى يؤدى إلى

(٢٥) انظر بوثويلو إيبانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص ١٣٥ - ١٣٩.

إنتاج المعنى، من خلال الفعل المتبادل عند إيزر أو التحرك التفسيرى عند إيكو. وبهذه الطريقة تصبح نظرية القارئ النموذج - كما يقول بوثويلو إيبانكوس - نموذجًا للتعاون النصى الذى يقدمه الملفوظ بوصفه صنعة نحوية - دلالية - تداولية يتوقع تفسيرها فى تكوين الملفوظ نفسه(٢٦). أى أن النص أو البنية النصية فى كلتا الحالتين هو الأساس الذى تنطلق منه عملية التفسير. وينبغى أن نشير إلى أن إمبرتو إيكو قد عرض لمفهومه عن «القارئ النموذج» فى كتابين مهمين من كتبه، على ما بينهما من تباعد فى الزمن، وهما كتاب «العمل المفتوح Opera aperta (١٩٦٢م) وكتاب Lector in Falula (١٩٧٩م).

ولكن هناك نظريات أخرى فى القراءة تنهج نهجاً عكسياً، إذ تقول بفكرة الاستجابة الذاتية التى تبدأ من القارئ وتنتهى بالنص. ومن أبرزها ما سمى بنهج القارئ المثالى عند ميشيل ريفاتير. فالشعر عند ريفاتير مسألة استجابة من القارئ. والكلمة الشعرية عندئذ هى الباعث لهذه الاستجابة. ولكن ذلك لا يتم إلا بعد أن يتناولها القارئ ويدعها تلج إلى نفسه لتتلاقى مع سياقه الذهنى. ويقترب هذا المفهوم - كما يقول الدكتور عبدالله الغذامى - من فكرة ريتشاردز عن «المخزون الانعكاسى». ثم إنها تتلاقى إلى حد ما مع مبدأ التوازن الانعكاسى الذى قال به بيتيت Petit نقلاً عن راولز. وهو مبدأ يقوم على حتمية التوازن بين الذوق الجمالى وبين البنية، بمعنى أن البنية لكى تكون خاصية أسلوبية لا بد أن تكون انعكاساً للحس الحدسى الذى نشأ عند القارئ نتيجة لاستقباله لها. وهذا المبدأ يؤسس القراءة على أنها أصل يُنطلق منه للتحليل، ويأتى النقد ليكون محاولة للبرهنة على الذوق الصحيح(٢٧).

---

(٢٦) السابق، ص ١٣٧.

(٢٧) انظر د. عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير، ص ٧٦-٧٨.

وتتعدد أوصاف القارئ، فنجد القارئ المؤهل عند ستانلى فيش، والقارئ المقصود عند و. وولف وهو المتلقى الذى فكر فيه المرسل عند كتابة النص. وهناك القارئ بالقوة الذى يطلق على أى إنسان من أية ثقافة ومن أى عصر، والقارئ الاختبارى.. إلخ. وهناك القارئ المبعد عن المركز عند رولان بارت الذى يتشكل من عدد لا نهائى من الشفرات والنصوص. وكل هذه الأنواع تحتاج - فى رأيى - إلى دراسة موسعة، ومن ثم نتركها الآن، ولعلنا نعود إليها فى فرصة أخرى.

القراءة الثانية

لعل كثيرين منا قد سألوا أنفسهم عند قراءتهم لأى عمل أدبى للمرة الثانية: لماذا أحس الآن تجاه هذا العمل بمشاعر مختلفة عن المشاعر التى خرجت بها فى المرة الأولى؟ والحق أن هذا السؤال لم يعد الآن مجرد سؤال انطباعى يتخلص المرء من تبعاته فى لحظة طرحه على نفسه أو على الآخرين، بل صار سؤالاً مهماً ومشروعاً يدخل مختبرات البحث، وتطبق عليه شروط التفكير العلمى، من وضع الفرضية ثم اختبارها ثم التحقق منها.. إلخ. ويحكى لنا الدكتور عبدالله الغذامى، فى دراسته عن حمزة شحاته، أنه وجد فى تعدد القراءة حلاً لمعضلة القراءة نفسها، فداواها - كما يقول - بالتى كانت هى الداء. وقد وجد أن تنوع القراءة مع تنوع ظروفها يساعد على استكشاف بواطن النص واستكناه خفاياه، وفى ذلك يقول: «وما دمنا قد أبحنا لأنفسنا الولوج إلى عالم الكاتب كمشاركين له فى صناعة النص وتفسيره، فليس أقل من أن نسعى إلى امتحان وسائل حكمنا، بأن نخضعها هى نفسها للفحص والتمحيص، وذلك بمراجعتها فى ضوء تعدد القراءة واختبار نتائجها»[٢٨].

وقد رأى فولفجانج إيزر فى المشاعر المختلفة التى نحس بها عادة فى

---

(٢٨) المرجع السابق، ص٨٨.

قراءتنا الثانية للعمل الأدبى تأكيداً لفكرته التى تقول إن النص بالقوة أغنى بكثير من كل حالات تحققه المجسد التى تتم من خلال القراءة. أى أن النص ـ كما يقال ـ مفتوح لحالات لا نهائية من التفسيرات. وقد ربط إيزر هذه الفكرة بمفهوم الفراغات التى تناط بالقارئ مهمة ملئها. فهذه الفراغات لها تأثير مختلف فى عملية الاستباق والاستبطان، وبالتالى فى تكوين الصورة الذهنية، أو ما يسمى بالجشتالت GESTALT فى البعد الافتراضى، لأنها يمكن أن تملأ بطرق مختلفة. ولهذا السبب فإن أى نص مؤهل بالقوة لقبول تحققات متنوعة ومختلفة، ولا يمكن لأية قراءة أن تستنفد كل ما هو كامن، وذلك لأن كل قارئ معين سوف يملأ الفراغات بطريقته، مستبعداً بذلك بقية الاحتمالات. وبمقدار استمراره فى القراءة سوف يصل إلى اتخاذ قراره الخاص فيما يتعلق بكيفية ملء الفراغ. وهذا العمل نفسه يكشف عن دينامية القراءة. وبمجرد اتخاذ القرار يعترف القارئ ضمنياً بصفة اللانفاد التى يمتلكها النص. وفى الوقت نفسه فإن صفة اللانفاد هذه هى التى تمنحه القوة لاتخاذ قراره[٢٩]. يقول إيزر إن هذه العملية، فى النصوص التقليدية، كانت تتم بدون وعى، لكن النصوص الحديثة صارت تكتشفها، عادة، بطريقة تنطوى على الكثير من التأمل. فالنصوص الحديثة تتميز بكثير من التقطيع والتبعثر، ومن ثم يتركز اهتمامنا فى الغالب فى البحث عن روابط تجمع بين هذه القطع المبعثرة، وليس الهدف من هذه العملية هو تعقيد شبكة الروابط بقدر ما يتمثل فى أن يجعلنا واعين بطبيعة قدرتنا الخاصة على إقامة هذه الروابط. وفى هذه الحالات يسلمنا النص مباشرة إلى تصوراتنا السابقة التى تظهر فى فعل التفسير. وهذا عنصر أساسى فى عملية القراءة. ويستنتج إيزر من ذلك أن عملية القراءة فى كل

(٢٩) إيزر، عملية القراءة، ضمن كتاب «جمالية التلقى» تجميع ونشر خوسيه أنطونيو مايورال، ص ٢٢٣.

النصوص الأدبية انتقائية، وأن النص بالقوة أغنى بكثير من كل تحققاته المجسدة، وهذا ما تؤكده المشاعر المختلفة التي نحس بها في العادة عند قراءتنا العمل للمرة الثانية(٣٠).

رصيد النص

تقترب فكرة «رصيد النص» عند إيزر من فكرة «أفق التوقعات» عند زميله روبرت ياوس. ورصيد النص هي التسمية التي أطلقها إيزر على ما يسمى بالمواضعات. والمواضعات CONVENCIONES (أو الأشياء المتعارف عليها) في مجال الأدب مختلفة عنها في مجال اللغة أو الفعل الكلامي، وإن كان ثمة تماثل واضح بين المجالين. وهذه المسألة شرحها إيزر بشكل مفصل في كتابه «فعل القراءة» (١٩٧٦م). وهو في ذلك يرى أن لغة الأدب تشبه لغة الكلام أو الفعل الكلامي في طريقة العمل، ولكن كلا منهما ذات وظيفة مختلفة، لأن نجاح النشاط اللغوي يعتمد على كشف مناطق الإبهام من خلال المواضعات والإجراءات وضمانات الصدق التي تشكل الإطار المرجعي لفعل الكلام، والذي من خلاله يمكن أن يتحول إلى سياق الفعل. أما فيما يتعلق بالنصوص الأدبية فإنها هي الأخرى تحتاج إلى كشف مناطق الإبهام، ولكن إذا كان هذا الكشف يجد له في الفعل الكلامي إطاراً مرجعياً، فإنه هنا يعتمد على الخيال. وقد سبق أن كتبنا - في حلقة سابقة - عن الطابع المميز للأدب في رأي إيزر وقلنا إنه يتمثل في عدم وجود ارتباط دقيق بين الظواهر الموصوفة في النصوص الأدبية وبين أشياء العالم الخارجي، أو بتعبير آخر عدم وجود إطار مرجعي محدد. وهذا هو الذي يؤدي - كما أسلفنا - إلى ظهور مناطق عدم التحديد، التي تتولد عنها فراغات يقوم القارئ بمهمة ملئها. وهكذا يكون القارئ مسئولاً مسئولية كاملة عن

(٣٠) المرجع السابق، ص ٢٢٣.

استخلاص المعنى بعيداً عن أى إطار مرجعى. وبهذا تختلف المواضعات فى مجال اللغة أو الفعل الكلامى عنها فى مجال الأدب، والسبب فى ذلك هو الطابع الخيالى المميز للأدب.

ومع ذلك فإن هذه المواضعات تشكل «المنطقة المألوفة» التى يلتقى فيها النص والقارئ من أجل إنتاج المعنى، وهى بذلك تشكل الرصيد الذى يمتح منه هذان القطبان المهمان فى نظرية التلقى عند إيزر. ومن خلال هذا الرصيد يعترف النص الأدبى ضمنياً بالتقاليد الأدبية، فضلاً عن المعايير الثقافية والاجتماعية والاتصالية وغيرها. وهو فى هذه النقطة يقترب كثيراً من مفهوم «أفق التوقعات» عند ياوس. ومن ثم يكون الخروج على هذه التقاليد والمعايير خروجاً على المألوف، وكسراً لأفق الانتظار أو التوقع لدى المتلقى. ويمتلك رصيد النص فى نظرية إيزر وظيفة ثنائية هى: إعادة صياغة المخطط المألوف من أجل تشكيل خلفية لعملية الاتصال، وتقديم إطار عام يمكن من خلاله تنظيم رسالة النص أو معناه.

وقد يشتمل الرصيد على عناصر توضع تحت مسمى «المحتوى» أو «المضمون»، ومن ثم تكون فى حاجة إلى بنية تتشكل من خلالها. وهذا ما تفعله الاستراتيجيات، وهو مصطلح أنشأه إيزر لتحديد هذه الوظيفة التى تقوم بعمل مزدوج يشمل بنية النص الداخلية، وعمليات الفهم التى تتولد نتيجة لذلك لدى القارئ. ويرى إيزر أن الاستراتيجيات هى الأساس الوظيفى الذى ينشأ عنه أى فهم ظاهراتى للقراءة. ويربط إيزر بين الاستراتيجيات وبين وجهة النظر الجوالة التى تكشف عن الطريقة التى يكون بها القارئ حاضراً فى النص. ويصف بوثويلو إيبانكوس هذه العملية بقوله: «إننا عندما نقرأ نصاً نكون باستمرار فى حالة تقييم واستقبال لأحداث غير منتهية أو مغلقة فى منظور واحد تتغير مع القراءات المتتالية. وهذا الطابع الجوال والهروبى للمنظور النصى

يضطرنا إلى أن تكون نظرتنا تجاه النص عملية تضع فى الحسبان الماضى والمستقبل، بحيث تشتمل عملية القراءة على شيئين: تعديل فى التوقعات، وتحول فى أنماط الذاكرة. وذلك لأن القراءة دائماً محاولة لتكوين قوام للتصور، وتناسق فى تأسيس الروابط الملائمة بين العلامات SIGNOS اللغوية المتعددة»[٣١].

ولا شك أن فكرة المواضعات قد لعبت دوراً كبيراً فى كل التيارات النقدية المنسوبة لمرحلة ما بعد البنيوية، ومن ثم لم يكن غريباً أن يتناول جارثيا بيريو هذه التيارات فى الجزء الثانى من كتابه الضخم «نظرية الأدب» تحت عنوان «المواضعات الفنية»[٣٢].

نشاط إنتاج الصور:

وإذا كانت وجهة النظر الجوالة، بارتباطها بمفهوم الاستراتيجيات، تمنح القارئ فرصة للسفر عبر النص مكتشفاً بذلك كثرة المنظورات التى يرتبط بعضها مع بعض، فإن ثمة نشاطين يكملان هذه العملية، ناقشهما إيزر بشكل موسع فى مقالاته وكتبه، وهما:

١- عملية تجميع كل المظاهر المختلفة فى أى نص من أجل تشكيل تآلف Coherencia يبحث القارئ عنه باستمرار. وفى ذلك يقول إيزر: «فى الوقت الذى يمكن أن تُعدّل فيه التوقعات بصورة مستمرة، كما تستمر الصور فى الانتشار نجد أن القارئ يجتهد دائماً، وإن كان يتم ذلك بدون وعى، فى أن يضم كل شىء فى نسق متآلف»[٣٣].

٢- والنشاط الثانى يتمثل فى قيام القارئ بصنع الصورة، لأننا عادة عندما نقرأ نبنى بطريقة لا شعورية أيضاً، صورة ضمن عملية يسميها

(٣١) بوثويلو إيبانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص ١٣٣.

(٣٢) يشمل هذا الجزء حوالى ١٤٤ صفحة من القطع الكبير من ١٨١ إلى ٣٢٥.

(٣٣) إيزر، عملية القراءة، المرجع المذكور، ص ٢٢٨.

إيزر «المركب السلبى» Sintesis pasiva وتختلف هذه الصورة عن المدركات الحسية التى نحصلها عندما نواجه حقيقة تجريبية واقعة، لأن الصورة التى معنا تعلو على الحسى. إنها شىء يصحب القراءة، أو قل إنها شىء لم يكتمل تشكله المفهومى بعد(٣٤). وهنا نصل إلى ما يسمى بالجشتالت GESTALT، وهو مفهوم استعاره إيزر من علم النفس، ويعرفه - أى الجشتالت - بأنه ليس المعنى ا لحقيقى للنص، وإنما هو، بالأحرى، معنى تصويرى. وينقل إيزر فى هذا الصدد كلمة للناقد الفنى أ. هـ. جمبرش من كتابه «الفن والوهم» (لندن، ١٩٦٢م) تقول: «إن الفهم عمل فردى يتمثل فى رؤية أشياء مجتمعة، ولا شىء غير ذلك». ويضيف إيزر: «طالما أن هناك قراءة متآلفة (أو متسقة) فإن الوهم (أو التصور) يظهر فى المشهد»(٣٥).

وهكذا بكل هذه العمليات مجتمعة، يستطيع القارئ أن يصل إلى إنتاج المعنى، الذى قلنا من قبل إنه نسبى، وذو طابع دينامى، وإنه أثر يأتى نتيجة للممارسة وليس موضوعاً يجب تحديده. ومن العجيب أن بعض الشعراء الكبار كان لهم ومضات فى هذه المسألة؛ نذكر من بينهم الشاعر الرمزى الفرنسى بول فاليرى الذى قال فى كلمة مشهورة له: «إن قصائدى تأخذ المعنى الذى يعطى لها». وقد سبقه إلى قول شبيه بذلك شاعر العرب الأكبر أبو الطيب المتنبى، عندما قال:

وكم من عائب قولاً صحيحاً ... وآفته من الفهم السقيم
ولكن تأخذ الآذان منه ... على قدر القرائح والعلوم

(٣٤) روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ٢١٦.
(٣٥) إيزر، عملية القراءة، المرجع المذكور، ص ٢٢٨.

الباب الثانى

نظريات أخرى

الفصـل الأول : علم تحليل الخطاب والبلاغة

الفصل الثانى : نظريات ما بعد الحداثة

الفصل الأول

علم تحليل الخطاب والبلاغة

معروف عن علم «تحليل الخطاب» أنه علم عبر التخصصات INTER-DISCIPLINARIO . وتشمل هذه التخصصات علوماً كثيرة مثل القواعد ، واللسانيات ، والأدب أو الدراسات الأدبية ، والأنثروبولوجيا ، وعلم النفس الإدراكي ، وعلم النفس الاجتماعي ، وعلم الاجتماع ، وعلوم الشريعة والاقتصاد ، والسياسة ، والدراسات التاريخية ، والتداولية . . إلخ . ولكننا في هذه الدراسة لن نتوسع في كل هذه التخصصات ، ومن ثم سوف يقتصر بحثنا على التداخل بين علم تحليل الخطاب وعلم القواعد في إطار ما يسمى بعلم الدلالة Semántica ، وصلة ذلك بعلم المعاني في بلاغتنا العربية ، وإن كنا فيما يتعلق بعلم المعاني سوف نتوقف بصفة أساسية عند باب يرتبط ارتباطاً وثيقاً بما نحن بصدده وهو باب الفصل والوصل .

ولنبدأ بتعريف علم القواعد GRAMMAR فنجد أنه نظام من المعايير REGLAS ، والمقولات ، والتحديدات التي تشمل نسق لغة ما . وأي تعريف - كما هو معلوم - ينحو نحواً تجريدياً . وينحل هذا التجريد عندما نتناول فروع العلم وأصوله وإجراءاته . وعلم القواعد في اللغات الأجنبية (وأعتمد بصفة خاصة على الإسبانية والفرنسية) ينقسم إلى عدة علوم أو فروع هي : الأصوات التي تنقسم بدورها إلى Fonética وFonologia (أي الأصوات والصوتيات) ، وعلم الصرف أو المورفولوجي وهو الذي يهتم بالمفردات واشتقاقاتها أو ما يسمى بأشكال الكلمات MORFEMAS وهي الوحدات الصغرى الدالة في النسق اللغوي . أما علم النحو Sintaxis (أو التراكيب) فيهتم بالربط بين المفردات لتكوين وحدات أكبر أو جمل مفيدة . وكان النحويون العرب يطلقون على ذلك مصطلح «الكلام» ، و لهذا نقرأ في أول ألفية

ابن مالك قوله: «كلامنا لفظ مفيد كاستقم»، وذلك أن مفردة «استقم» ليست كلمة واحدة، بل تتضمن كلمة أخرى مستترة أو كامنة فى البنية العميقة للجملة، ومن ثم نعربها فنقول: استقم فعل أمر مبنى على السكون، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت. ومن بين علوم القواعد أيضاً علم ضبط الكتابة أو الإملاء ORTOGRAFIA. وتقسيم القواعد فى اللغة العربية لا يختلف كثيراً عن ذلك، وإن كانت تشير، فى العادة، إلى علمين فقط هما النحو والصرف. أما علم الأصوات فيدخل ضمن العلوم المستحدثة بتأثير الثقافة الأجنبية وإن كان له سوابق عربية تتمثل بصفة خاصة فى علم التجويد.

وقد جاءت التيارات اللسانية والبنيوية وغيرهاب بتقسيمات جديدة، أخذت هى الأخرى شكل العلوم المنضبطة مثل النحو التوليدى والتحويلى، وعلم اللغة البنائى.. إلخ وإن كانت كل هذه التقسيمات، قديمة كانت أو جديدة، لا تهمنى الآن بقدر ما يهمنى النسق التجريدى لعلم القواعد فى صورته التقليدية أو الحديثة، وصلة ذلك بعلم الدلالة، خاصة وأن علماء تحليل الخطاب قد أعطوا هذا الجانب أهمية خاصة، على نحو ما سوف نرى فيما بعد.

وقبل أن نتناول هذا الموضوع فى علم تحليل الخطاب المعاصر نقول إن العلماء العرب كان لديهم وعى كامل بمسألة الربط بين التركيب اللغوى والمعنى. يدل على ذلك الشطرة المذكورة لابن مالك: «كلامنا لفظ مفيد»، بمعنى أن الشرط الأساسى للكلام أو الجملة هو أن تؤدى معنى كاملاً. وهذا الشرط تجده بارزًا فى كل تعريفات الجمل فى النحو العربى؛ فالفاعل فى الجملة الفعلية عمدة، لا يمكن الاستغناء عنه، لأن المعنى لا يتم دونه، فى حين أن المفعول به فضلة لأن المعنى يمكن أن يتم بدونه. والخبر ركن أساسى فى الجملة ومن ثم عرّف بأنه الجزء المتمم للمعنى مع المبتدأ.. وهلم جرّا، ولعل أهم نظرية فى تراثنا القديم ربطت

بين النحو (أو القواعد بعامة) وبين المعنى هى نظرية النظم عند الإمام عبدالقاهر الجرجانى. وقد عرضت مفصلة فى كتابيه الشهيرين «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» وربطت ذلك بجمالية الكلام أو بلاغته. ولذلك نجد بحوث عبدالقاهر فى «أسرار البلاغة» ترجع إلى الكلمة المفردة من حيث دلالتها على معانيها المجازية فى التشبيه والاستعارة والكناية وغيرها. على حين أنه فى «الدلائل» يبحث فى الأسلوب وخصائصه ووجوهه والفروق البلاغية بين هذه الوجوه.

ما يشغلنا الآن فى نظرية عبدالقاهر هو ذلك الارتباط الحميم بين التركيب والمعنى. وسوف نجد النظرية هنا مكونة من شقين: الشق الأول ما يتعلق بمراعاة قوانين علم النحو وأصوله. وفى ذلك يقول عبدالقاهر: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشىء منها»[1]. ولا شك أن الخروج على قواعد النحو يفسد الكلام، ويمثل عبدالقاهر لذلك بأبيات شعرية (والقاعدة بالطبع تنطبق على أى كلام) مثل قول الفرزدق يمدح إبراهيم بن هشام خال هشام بن عبدالملك الخليفة الأموى:

وما مثله فى الناس إلا مملكا ... أبو أمه حى أبوه يقاربه

يريد الشاعر أن يقول إنه لا يشبهه أحد إلا ابن اخته هشام بن عبدالملك، لكنه قدم وأخر وحذف وأضمر على النحو المختل الموجود فى البيت. ولأبى الطيب المتنبى بيت شهير فى هذا الصدد يقول:

أنى يكون أبا البرايا آدم ... وأبوك والثقلان أنت محمد

يريد: كيف يكون آدم أبا البشر، وأبوك محمد، وأنت وحدك

---

(1) عبد القاهر الجرجانى، دلائل الإعجاز، مكتبة القاهرة، ١٩٧٦م، تعليق وشرح محمد عبدالمنعم خفاجى، ص ١٢٢.

الثقلان، أى الجن، والإنس مجتمعين. ويعلق عبدالقاهر على مثل هذه الأبيات بقوله: «وفى نظائر ذلك مما وصفوه بفساد النظم، وعابوه من جهة سوء التأليف أن الفساد والخلل كانا من تعاطى الشاعر(٢) ما تعاطاه من هذا الشأن على غير الصواب، وصنع فى تقديم أو تأخير أو حذف أو إضمار أو غير ذلك مما ليس له أن يصنعه وما لا يسوغ ولا يصح على أصول هذا العلم».

الشق الثانى من نظرية عبدالقاهر فى هذا المجال هو الربط بين مراعاة قواعد النحو وبين المعنى. وفى ذلك يقول فى أكثر من موضع من كتاب الدلائل: «فمداره - أى النظم - على معانى النحو وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه. وليس هو - أى النظم - إلا توخى النحو فى معانى الكلم. فلا معنى للنظم غير توخى معانى النحو وأحكامه فيما بين الكلم أو فيما بين معانى الكلم. ويقول كذلك: «والفكر لا يتعلق بمعانى الكلم المفردة مجردة عن معانى النحو أو منطوقاً بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معانى النحو وتوخيها فيها». ولا شك أن هذه مجرد جمل أو فقرات مقتطعة من كتاب عبدالقاهر، والنظرية مشروحة فى الكتابين بشكل مفصل.

وأنا إذ توقفت، بإيجاز شديد، عند بعض ما أنتجه علماؤنا العرب القدامى فى هذا المضمار فلكى أبرهن على مسألة أراها مهمة فى عملية المثاقفة الحالية، وهى حسن الإلمام بتراثنا اللغوى والبلاغى والنقدى قبل الدخول فى معمعات العلوم الغربية الحديثة، خاصة وأن العرب أصحاب تراث زاخر فى هذا المجال لم نكتشفه بعد بالشكل المطلوب. ثم إن هناك نقطة أخرى مهمة هى أن علماء تحليل الخطاب المعاصرين - كما أشرنا إلى ذلك من قبل - يولون اهتماماً خاصاً لعلم المعنى أو الدلالة. وذلك لأن علم الدلالة يقدم وصفاً مهماً على مستوى معانى الكلمات / أو

(٢) السابق، ص١٢٥.

مجموعة الكلمات، فضلاً عن دور المقولات والترابطات في معنى الجملة. فعلى مستوى الكلمات نجد - على سبيل المثال - أن المعانى المتواضع عليها، والتى تشكل حقولاً دلالية لها دور في صياغة المعنى مثل كلمات: رجل، ومرشد، وفتاة، وبطل.. إلخ التى تدخل ضمن حقل «البشرى» Humano، وكلمات: يمشى، يجرى، يسافر، ينتقل .. إلخ التى تدخل في حقل «الحركة» وهلم جرًا. وعلى مستوى الجمل نجد أن علم الدلالة، انطلاقاً من وجهة نظر تجريدية، يصف كل إمكانات مفاهيم المعنى (أو ما يسمى بالأبنية المفهومية) التى يمكن التعبير عنها من خلال الجمل.

ويمكن أن نلخص ما سبق في كلمات قليلة تقول: إن علوم القواعد هى بمثابة نسق من المعايير التى تجمع أشكال الصوت (من خلال أشكال الجمل) بالمعانى. وهذا هو نفسه ما أشرنا إليه من قبل عند الإمام عبدالقاهر الجرجانى في نظرية النظم التى تراعى بين قواعد النحو وبين المعنى.

ويولى علماء تحليل الخطاب من أمثال تون فان ديك Teun A. Van Dijk، وجيليان براون Gillian Brown، وجورج يول George yule أهمية كبيرة لما يسمى بالمرجعية في علم الدلالة، وذلك أن الدلالة لا تشير فقط إلى معانى عامية ومفهومية للكلمات، ومجموعة الكلمات والجمل، بل تشير كذلك إلى العلاقات القائمة بين هذه الكلمات وبين الواقع، وهى ما يطلق عليها «العلاقات الإشارية Referenciales». فمثلاً استخدام كلمتين مثل «الرجل الصغير»[٣] نجد أنهما لا تعبران فقط عن وحدة مفهومية (بوصفها جزءاً من فصيلة الفرد، البشرى، الذكر مع خاصية امتلاك طول أقل من الطول العادى) بل يمكن أن

---

(٣) انظر تون فان ديك، علم النص، الطبعة الإسبانية الثالثة، برشلونة، ١٩٩٢م، ص ٣٤.

تشيرا في الوقت نفسه إلى كائن مخصوص يفي بهذه الشروط المفهومية، مثل فلان المقيم في شارع كذا.. إلخ. ولا شك أن هذا التفسير للجملة المسمى بالإشارى يقوم في الأساس على وضع معان للجمل، أى على الفهم. فنحن لا نعرف إلام تشير مجموعة من الكلمات إذا لم نعرف ماذا تعنى(٤). وهذا الكلام - كما هو واضح - ينقض كثيراً من الأفكار الشكلية التي سادت في بعض التيارات اللغوية والنقدية، وزعمت أنها قد تخلت عن المعنى لصالح الشكل أوبتعبير أدق رأت أن الشكل هو الأساس.

هذا إذن عن ارتباط تحليل الخطاب بالمعنى. وهناك ارتباط آخر لا يقل أهمية عن ذلك هو الربط بين تحليل الخطاب والتداولية PRAGMATI-CA. وقد خصص براون ويول الفصل الثاني من كتابهما «تحليل الخطاب» لهذا الموضوع. وجاء الفصل تحت عنوان «دور السياق في التفسير»(٥) كما تناوله فان ديك في كتابه «علم النص» في الفصل الثالث تحت عنوان «التداولية: النص، وأفعال الكلام، والسياق» ولا نريد الآن التوقف عند هذا الموضوع لخروجه عما نحن بسبيل البحث عنه، ونكتفي بذكر بعض رءوس الأقلام التي تمثل مفاتيح لهذا التناول مثل المرجعية التي أشرنا إليها من قبل، والافتراضات وهى التي يأخذها المتكلم بوصفها مجالاً مشتركاً للمشاركين في الحوار، والاستلزام أو الاقتضاء implicatura بمعنى أن وجود شيء يقتضى وجود شيء آخر مرتبط به، والاستنتاج، فضلاً عن السياق الذى تدخل فيه كل هذه الأشياء، والتداولية هي العلم الذى يختص بتحليل أفعال الكلام، كما يختص بصفة عامة بتحليل وظائف الملفوظات اللغوية والخصائص التي

---

(٤) المرجع السابق، ص ٣٥.

(٥) جيليان براون وجورج يول، تحليل الخطاب، الطبعة الإسبانية دار نشر VI-SOR LIBROS، مدريد، ١٩٩٣م.

تتمتع بها فى عمليات الاتصال. وبتعبير آخر أكثر اختصاراً، فإن التداولية تختص بدراسة العلاقات بين النص والسياق. والسياق ـ كما هو معروف ـ مصطلح تجريدى لما نطلق عليه بداهة «الوضع الاتصالى».

متتاليات الجمل والمناسبة:

فى علم تحليل الخطاب مجموعة مصطلحات ومفاهيم درست بشىء من التوسع، وهى المتتاليات، والشروط التى تجعل منها كذلك، والمناسبة بين الجمل، وأساس النص، والربط بين الجمل وما يؤديه ذلك من انسجام، إضافة إلى الأبنية الكبرى والقواعد الكبرى التى تطبق عليها، فضلاً عن التفريعات الأخرى التى توسع فيها كتاب «تحليل الخطاب» لبراون ويول، وغيره من الكتب. وقبل أن نتناول بعض هذه المقولات مستأنسين بمالدينا من دراسات بلاغية شبيهة نود الإشارة أولاً إلى أمرين:

١- أن علم النص (أو تحليل الخطاب)، كما هو معلوم، يتجاوز الجملة لكى يتناول مجموعة الجمل أو النص فى مجمله.

٢- أن البلاغة التى كانت قد فقدت أهميتها فى فترات سابقة تعد الآن السابق التاريخى لعلم النص.

وهناك قضية أخرى نود التنبيه إليها أيضاً هى أننا مهما حاولنا أن نخرج بمعلومات وافرة من علم تحليل الخطاب المعاصر فلن يكون هذا المطلب يسيراً إلا إذا عدنا إلى علوم البلاغة العربية، وخاصة باب «الفصل والوصل» الذى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموضوع الذى نحن بصدده. ولهذا أسباب كثيرة من بينها الاختلاف الشديد بين اللغة العربية واللغات الأجنبية فى مسألة الربط بين الجمل، نظراً لأن اللغة العربية ذات بلاغة خاصة تتمثل فى التكثيف والإيجاز والاقتصاد فى استخدام أدوات الربط. وهذا شىء نابع من طبيعة اللغة العربية، على

عكس اللغات الأوروبية التى كان معظمها، فى الأساس، تطويراً للهجات الشعبية التى عاشت فترة غير قصيرة فى كنف اللغة اللاتينية. ولهذا نجد الإضافة، مثلاً، فى اللاتينية حادثة من مجرد التضامّ (أى ضم كلمة إلى أخرى)، وهذا هو ما يحدث فى اللغة العربية، فأقول، مثلاً، «كتاب محمد»، على حين أننا فى اللغات الحديثة نقول LIVRE DE FRANCAIS بالفرنسية أو LIBRO DE JUAN بالإسبانية، أى نتوسل إلى الإضافة بحرف جر هو "de". وقل مثل ذلك فى أشياء أخرى كثيرة لا داعى لتفصيلها الآن. وهناك أسباب أخرى سوف نقف على بعضها عندما نتناول بعض تفريعات علماء البلاغة العرب لمسائل الفصل والوصل. والنتيجة التى توصلت إليها بعد طول تأمل فى جزئيات وتفصيلات علم تحليل الخطاب أنى سألت نفسى كثيراً: ما الذى يمكن أن يستفيده الباحث أو القارئ العربى من هذه الجزئيات المرتبطة أشد الارتباط بفصائل لغوية معينة كاللغات الأوروبية مثلاً، على حين أنها تبدو غريبة على الباحث العربى المتخصص فما بالك بالقارئ؟ ومن هنا اقتنعت بأننا فى دراستنا لكثير من مسائل تحليل الخطاب ينبغى أن نتوقف عند الأطر العامة أو القضايا الكبرى، ولا ندخل فى التفصيلات الجزئية إلا عندما تدعو الحاجة إلى ذلك. وفى المقابل نعود إلى البلاغة العربية أو النحو العربى نحاول أن نستخلص منهما، بروح علمية موضوعية، هذه الجزئيات، أو نستأنس بها على الأقل، حتى نظل فى دائرة الاتصال الوثيق بلغتنا العربية وقيمها التعبيرية والبيانية، بدلاً من أن ندخل فى متاهات أجنبية غريبة على لغتنا وعلى ثقافتنا(٦). وهذا ما سوف أحاوله فى شرح متتاليات الجمل، وما يتصل بها من أبنية كبرى.

---

(٦) ما أكثر الكتب التى ألفت، خلال العقدين الأخيرين، بطرق لا يصح أن نصفها بالمنهجية، بل ينبغى أن نسميها بأسمائها فنقول إنها طرق أعجمية مغرقة فى التغريب والتجهيل.

وثمة فرق مهم بين متتاليات الجمل فى اللغة العربية واللغات الأوروبية من ناحية الوظيفة التى تقوم بها علوم القواعد؛ ففى اللغة العربية نجد النحو والصرف - كما أسلفنا - يصفان (أو يضعان معايير) للمفردة (الصرف) وللجملة (النحو) لكن العلم الذى اهتمم بالربط بين مجموعة من الجمل (جملتان أو أكثر) فهو علم البلاغة فى باب الفصل والوصل. وإن كان علم النحو قد اهتم أيضاً، على نحو ما، بالربط بين الجمل فى باب العطف، والتعبيرات المشتملة على أكثر من جملة مثل الحال إذا جاءت جملة، وغيرها. ولكن ذلك لم يتم فى إطار البحث الموسع للخصائص الدلالية والتداولية. أما فى اللغات الأوروبية، وعلى مستوى القواعد التقليدية، فقد حدث اهتمام موسع بالربط بين الجمل فى إطار ما سمى بالتحليل القاعدى Analisis Gramatical، ثم حدث توسع كبير فى هذا المجال فى المدارس اللسانية المختلفة، وما تبعها من علوم أحدث مثل «تحليل الخطاب» الذى معنا، حيث امتد التحليل ليشمل الجوانب الدلالية والتداولية والإدراكية وغيرها للمتتاليات. ولهذا فإن القواعد الحديثة صارت تهتم بوصف الجمل، وبوصف المتتاليات على حد سواء طالما وجدت علاقات محددة بين الجمل على النحو الذى يوجد بين الكلمات فى إطار الجملة الواحدة.

وقد وضعت شروط للجمل المتوالية، فى علم تحليل الخطاب، مثل أن يكون ثمة ارتباط بين معانى الجمل، وأن يكون هناك تلاق فى المرجعية. ويضع تون فان ديك أمثلة لجمل لا يصح الربط بينها لخلوها من الشرطين المذكورين، وهى:

١- بما أن الجو كان صحواً. القمر يدور حول الأرض.

٢- عندما كنت غنيًّا . ولد خوان فى كولونيا

٣- خوان نجح فى الامتحان . وأمه قضت إجازة العام الماضى فى إيطاليا.

٤- كم الساعة؟ أعطها لى.

وكما هو واضح فإن الشرطين المذكورين ينسبان إلى علم الدلالة. وهناك شرط آخر يتصل بالمناسبة CIRCUNSTANCIA، وينطبق أيضاً على الأمثلة التى ذكرناها، إذ لا مناسبة بين كون الجو صحواً، وكون القمر يدور حول الأرض. ويعطى فانَ ديك أمثلة أخرى تقترب فيها الصلة بين الجمل، لكن المناسبة، مع ذلك، تظل غائبة مثلما نقول:

خوان نجح فى امتحانه. وقد ولد فى أمستردام. فعلى الرغم من أن فاعل الجملتين واحد وهو خوان، إلا أن نجاحه فى الامتحان لا تجمعه مناسبة مع مولده فى أمستردام. كما يمكن أن يكون الحدث واحداً والمناسبة بعيدة أيضاً، كما نرى فى المثال التالى:

خوان ومارجريتا تزوجا الأسبوع الماضى.

الملكة بياتريس متزوجة من الأمير نيكولاس.

وعلى العكس من ذلك، نجد المتتالية منسجمة إذا تحققت الشروط المذكورة كأن نقول إن خوان ومارجريتا تزوجا الأسبوع الماضى، وذهبا لقضاء شهر العسل فى إيطاليا[٧].

فالانسجام بين المتتاليات، إذن، يقوم فى الأساس، على الانسجام الدلالى، لأن المناسبة هى الأخرى داخلة فى هذا السياق. وكان البلاغيون العرب يستخدمون هذه الكلمة (المناسبة) تحديداً. وقد حظى هذا المصطلح بشيوع واسع فى نطاق علم تحليل الخطاب، لأنه يمثل أساس اتساق الجمل وانسجامها.

الخطيب القزوينى والقول فى الوصل والفصل

تحدثت كتب البلاغة، القديم منها والحديث، عن الوصل والفصل ضمن علم «المعانى». وقد اطلعت على كثير منها ووجدتها متشابهة وهذا شىء طبيعى فى إطار معلومات راسخة تنتقل من جيل إلى جيل،

---

(٧) انظر تون فان ديك، المرجع المذكور، ص ٣٨ - ٤١.

ويبنى فيها اللاحق على السابق إما بالزيادة أو بالاختصار. ومن ثم فضلت أن أعتمد على كتاب تأسيسى هو كتاب «الايضاح فى علوم البلاغة» للإمام الخطيب القزوينى المتوفى عام ٧٣٤هـ، باب القول فى الوصل والفصل. يبدأ القزوينى هذا الباب بتعريف المصطلحين المذكورين فيقول: الوصل عطف بعض الجمل على بعض، والفصل تركه. وهذا التعريف يقفنا على ما يربط بين هذا الباب فى البلاغة العربية وبين علم تحليل الخطاب المعاصر، لأن الوصل والفصل كليهما يدخلان ضمن ما يسمى بمتتاليات الجمل. لكن هذا التعريف يضع أيدينا، فى الوقت نفسه، على خصوصية للمتتاليات العربية هى أن علماء البلاغة العرب عندما درسوها ركزوا على شىء يتصل بطبيعة البيان العربى هو عطف بعض الجمل على بعض بأداة العطف وهو ما يسمى بالوصل، أو ترك هذا العطف وهو ما يسمى بالفصل. ومن ثم فإننا فى إطار الدرس الحديث لعلم تحليل الخطاب، نرى، بعد طول تأمل ومعايشة للمسائل الحديثة، أنه من الأفضل أن نقف على هذا الجانب أولاً، والذى درس بعمق من جانب العلماء العرب، ثم نتوسع بعد ذلك فى درس الإضافات التى جاء بها العلم الحديث.

وأريد أن أنقل نص كلام الخطيب القزوينى بعد التعريف السابق مباشرة حتى نتفهم الخصوصية التى أشرت إليها. يقول: «وتمييز موضع أحدهما من موضع الآخر (أى الوصل والفصل) على ما تقتضيه البلاغة فن منها عظيم الخطر، صعب المسلك، دقيق المأخذ، لا يعرفه على وجهه، ولا يحيط علماً بكنهه إلا من أوتى فهم كلام العرب طبعاً سليماً، ورزق فى إدراك أسراره ذوقاً صحيحاً. ولهذا قصر بعض العلماء البلاغة على معرفة الفصل من الوصول، وما قصرها عليه لأن الأمر كذلك، وإنما حاول بذلك التنبيه على مزيد غموضه، وأن أحداً لا يكمل فيه إلا كمل فى سائر فنونها، فوجب الاعتناء بتحقيقه على أبلغ وجه

في البيان»[٨].

الوصل والفصل، إذن، نوع من متتاليات الجمل. وإذا كانت «المناسبة» تلعب دوراً مهماً في المتتاليات باللغات الأوروبية، كما رأينا من قبل، فإنها في اللغة العربية تلعب الدور نفسه، وتسمى أيضاً «المناسبة» أو «الجهة الجامعة». ولهذا جاء العطف في قوله تعالى: «يعلم ما يلج في الأرض وما يخرج منها وما ينزل من السماء وما يعرج فيها» (سورة سبأ، آية ٢)، ومنه أيضاً قوله تعالى: «والله يقبض ويبسط وإليه ترجعون» (سورة البقرة، ٢٤٥)، وإذا لم توجد مناسبة يكون العطف عيباً، ومن هنا عيب على أبي تمام قوله:

لا والذى هو عالم أن النوى صبرٌ وأن أبا الحسين كريم

إذ لا مناسبة - كما يقول القزويني - بين كرم أبي الحسين ومرارة النوى ولا تعلق لأحدهما بالآخر[٩].

وقد فصّل علماء البلاغة مواطن الفصل ومواطن الوصل ولا أريد الدخول في تفصيلات هذه المسائل لأن كتب البلاغة كثيرة، ومنتشرة، ويمكن الرجوع إليها بسهولة، ومن ثم سوف أكتفي بذكر بعض هذه المواطن والتمثيل لبعضها فقط، فمن مواطن الفصل كمال الانقطاع كأن تختلف الجملتان خبراً وإنشاء كقولك: «لا تدن من الأسد يأكلك». وقولك: «هل تصلح لي كذا أدفع إليك الأجرة». وقول الشاعر (والبيت ينسب للأخطل، أبي مالك غياث بن غوث التغلبي النصراني).

وقال رائدهم: أرسوا نزاولها فكل حتف امرئ يجرى بمقدار

---

(٨) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح د. محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الثانية، ١٩٧١م، ص ٢٤٦.

(٩) وإن كنا في التنظيرات الخاصة بالشعر الحديث نجد كلاماً يناقض هذا تماماً، ونجد في الشعر نفسه روابط بين جمل لا تجمعها أية مناسبة. ومن هنا قلت دائماً لابد من مراعاة الخصوصيات عند النظر في أية مسألة، فلا أطبق مقولات الانسجام على قصيدة تنفر من الانسجام.

وذلك أن «أرسوا» فعل أمر، ونزاولها فعل مضارع، فاختلفت الجملتان إنشاء وخبراً. ومن مواطن الفصل «كمال الاتصال» هو أن تكون الجملة الثانية مؤكدة للأولى كقوله تعالى: ﴿آلم، ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين﴾ (سورة البقرة، ١ - ٢). أو بدلاً منها كقوله تعالى: ﴿أمدكم بما تعلمون أمدكم بأنعام وبنين وجنات وعيون﴾ (سورة الشعراء، ١٣١ - ١٣٣). وقول الشاعر:

أقول له ارحل لا تقيمن عندنا   وإلا فكن فى السر والجهر مسلما

وهناك شبه كمال الانقطاع، وشبه كمال الاتصال، ولكل هذه الأقسام تفريعات فصّلها علماء البلاغة، وهناك كذلك الاستئناف، وهو أن تكون الجملة الثانية استئنافًا للأولى كقول الشاعر:

قال لى كيف أنت؟ قلت عليل   سهر دائم وحزن طويل

وكأنه بعد أن رد: عليلٌ. قد سئل: ما بالك عليلاً؟ أو ما سبب علتك؟ فرد على النحو الذى رأيناه فى الشطرة الثانية من البيت. ومن ذلك قول جُندب بن عمّار:

زعم العواذل أن ناقة جُندب   بجنوب خَبْتٍ عُرّيت وأجِمّت
كذب العواذل لو رأين مُناخنا   بالقادسية.. قلن لجَّ وزلّت

(والخبت: الموضع من الأرض، وأجِمّت: أى تركت للراحة والاستجمام، ولجَّ فى الأمر أى لازمه، وزلت أى انقادت) والجمل كما هو واضح، ترد مستأنفة، وكأنها إجابة عن أسئلة يطرحها المقام.

أما الوصل فيأتى هو الآخر فى مواطن، من بينها إذا لم يكن هناك ما يستدعى الفصل على النحو الذى رأينا فيما سبق. ومنها الوصل للتوسط بين الكمالين أى بين حالتى كمال الانقطاع وكمال الاتصال، كأن تتفق الجملتان خبراً أو إنشاء، لفظًا ومعنى، كقوله تعالى: ﴿إن الأبرار لفى نعيم وإن الفجار لفى جحيم﴾ (سورة الانفطار، ١٣-١٤). كذلك أن يكون هناك جامع فى الوصل، كأن نقول: «محمد شاعر

وإبراهيم كاتب». إذا كان بينهما مناسبة كأن يكونا أخوين أو صديقين أو نظيرين. وقد فرّق علماء البلاغة بين ثلاثة أنواع من الجامع، وهى: العقلى، والوهمى، والخيالى. فالعقلى هو أن يكون بين الشيئين اتحاد فى التصور، أو تماثل، أو تضايف، كما بين العلة والمعلول، والسبب والمسبب، والوهمى هو أن يكون بين تصوريهما شبه تماثل كلون بياض، ولون صفرة، فإن الوهم يبرزهما فى معرض المثلين. ولهذ حسن الجمع بين ثلاثة أشياء فى قول الشاعر:

ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتها شمس الضحى، وأبو إسحاق والقمرُ

ويأتى الجامع الوهمى أيضًا فى التضاد كالسواد والبياض، وشبه التضاد كالسماء والأرض، والسهل والجبل.

وهناك كذلك الجامع الخيالى، وهو أن يكون بين تصور الشيئين تقارن فى الخيال سابق. ويمثل الخطيب القزوينى لذلك بأمثلة، من بينها: «يحكى عن وراق وصف حاله فقال: «عيشى أضيق من محبرة، وجسمى أدق من مسطرة، وجاهى أرق من الزجاج، وحظى أخفى من شق القلم، وبدنى أضعف من قصبة، وطعامى أمر من العفص، وشرابى أشد سوادًا من الحبر، وسوء الحال لى ألزم من الصمْغ». ومن الجامع الخيالى قوله تعالى: ﴿أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت، وإلى السماء كيف رفعت، وإلى الجبال كيف نصبت، وإلى الأرض كيف سطحت﴾ (سورة الغاشية، ١٦-١٩).

الجملة الحالية

ويتصل بهذا الباب القول فى الجملة الحالية، وهى تجىء تارة بالواو، أى تدخل فى الوصل، وتارة بغير الواو، أى تدخل فى الفصل. ودرس هذا الموضوع ضمن علم من علوم البلاغة وهو «المعانى» يجعلنا نتأمل الصلة القوية التى تربط علم النحو بعلوم البلاغة. وهذه مسألة فصّلها

الإمام عبدالقادر - كما أسلفنا - فى كتابيه «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز». ومن ثم نرى أنه من الواجب على علماء اللغة العرب الآن أن يعيدوا النظر فى هذه المسائل على ضوء العلوم اللغوية الناشئة فى الغرب.

وللبلاغيين تفصيل كثير فى موضوع الجملة الحالية، وحكم الواو معها، وفيه نكت بيانية وبلاغية كثيرة[10] لن نتوقف عندها الآن، ويكفى أن نشرك القارئ معنا فى الإحساس بأن قضية الربط بين الجمل (أو المتتاليات) قد درست بعمق وتوسع فى تراثنا العربى. ومن ثم فإن علم تحليل الخطاب بالذات (أو علم النص) يتطلب أكثر من أى علم آخر حديث أن نعود إلى التراث العربى، وخاصة النحوى والبلاغى، حتى نستطيع أن نقف على مسائله بدقة وفهم واستيعاب[11]. وأنا فى هذه النقطة أطرح نوعًا من المثاقفة يقوم على الاستعانة بالتراث فى فهم المسائل اللغوية الحديثة، خاصة تلك العلوم التى لها جذور تراثية مثل علم النص الذى قلنا إن البلاغة تمثل السابق التاريخى له. ولا شك أن الموضوع مطروح منذ فترة غير قصيرة بصورة عكسية، وهى أن نستعين على فهم التراث بالعلوم اللغوية الحديثة. والصورتان - فى رأيى - وجهان لعملة وحدة، وبالتالى فإن خصائص كل علم، وأصوله، وتفريعاته هى التى تحدد الاستعانة بهذا الوجه أو ذاك.

(١٠) انظر الخطيب القزوينى، المرجع المذكور، ص ٢٦٦ - ٢٧٩.

(١١) إضافة إلى كتابى عبد القاهر الجرجانى المذكورين هناك كتب أخرى كثيرة تتناول المناسبة بين الآيات فى القرآن الكريم مثل تفسير برهان الدين البقاعى «نظم الدرر فى تناسب الآيات والسور». وكل كتب التفسير عمومًا فيها كلام كثير عن المناسبة. ومن الكتب المحدثة التى تتناول هذا الموضوع كتاب الدكتور محمد أبو موسى «دلالات التراكيب»، وأطروحة دكتوراه بكلية اللغة العربية بالقاهرة للزميل الدكتور المأمون الخضرى (لا أدرى هل طبعت أم لا؟) تحت عنوان «الواو ومواقعها فى القرآن الكريم».

ومن كل ما سبق نخلص إلى أن الرابط بين الجمل يختلف عند علماء البلاغة العرب عنه عند علماء تحليل الخطاب المعاصرين، من ناحية أن هذ الربط فى اللغة العربية يأخذ شكل الوصل (وخاصة بالواو)، أو الفصل. وكلاهما فى منظور تحليل الخطاب يدخل ضمن المتتاليات Secuencia والربط بينها. ويحكم هذا كله ما يسمى بالانسجام Coherencia، وهذا الانسجام لابد وأن يكون دلاليًا، ولهذا يسمى بالانسجام الدلالى. أى أن الخلاف بين باب الوصل والفصل فى اللغة العربية وبين باب المتتاليات والربط بين الجمل فى علم تحليل الخطاب مجرد خلاف إجرائى يعود إلى طبيعة اللغة العربية من جهة، وطبيعة اللغات الأجنبية من جهة أخرى. لكن الأساس القاعدى هو أن هناك جملتين أو أكثر يحدث ارتباط فيما بينهما، وهذا الارتباط له شروط أوجزها علماء البلاغة العرب فيما يسمى بالمناسبة أو الجهة الجامعة، وإن كانت هذه المناسبة تختلف فى «الوصل» عنها فى «الفصل» وفقًا للتفريعات الموجودة فى ذلك الباب. أما علماء تحليل الخطاب فقد وضعوا لذلك شروطًا ذكرناها فيما سبق، وتشمل أيضًا المناسبة، ويحسن أن نعود إلى تلخيصها فى النقاط التالية:

١ ـ أن المتتالية لكى تكون منسجمة Coherente لابد وأن تعتمد على ما يسمى بالانسجام الدلالى. وقد يضاف إليه الانسجام التداولى PRAGMATICA. أى أنها لا ينبغى أن تشتمل على علاقات المناسبة فقط، بل تشمل أيضًا العلاقات بين الأفعال اللغوية التى نقوم بها عندما نتلفظ بالكلام.

٢ ـ أن تكون ثمة علاقة هوية Identidad تجمع بين مرجعيات referentes النص فيما يخص جملتين أو أكثر. والمرجعية ـ كما هو معروف ـ تعنى الجانب الواقعى. ويمكن ألا تتطابق المرجعية، ومن ثم لابد وأن تتلاقى الخصائص أو بعضها على الأقل.

٣ - كما يجب أن تتلاقى العوالم الممكنة (الزمان والمكان وغيرهما) فيما بينها، في الهوية، والتتابع، والتداخل، والتشابه[١٢].

معيار آخر

وهناك معيار آخر يقول بأن المتتالية تكون منسجمة دلاليًا عندما يصح تفسير كل قضية Proposicion منها بطريقة قصدية -intencion al أو امتدادية extencional وفقًا لتفسير أقضية أخرى في المتتالية، أو الأقضية الخاصة أو العامة المتضمنة فيها. وكما يقول جيليان براون وجورج يول في كتابهما «تحليل الخطاب» فإن كثيراً من الباحثين، في السنوات الأخيرة، قد شغلوا بصياغة تمثيلات المضمون الدلالي، أو المضمون الإخباري للنصوص.

ومن بين المفاهيم التي طرحت في هذ الصدد مفهوم «القضية» PROPOSICION، وهو مأخوذ عن المنطق الشكلي، لكنه يستخدم بطريقة مرنة جداً في الأدب المتخصص في التحليل النصي، ليدل في غالب الأحيان على أفكار من الأفضل أن ينظر إليها على أنها «تأكيدات» أو «جمل بسيطة»، على حين أن هذا المصطلح في المنطق يستخدم ليمثل المعنى غير المتغير المستقل للسياق الذي تعبر عنه جملة ما. وفي بعض الدراسات الخاصة بتحليل النص يستخدم مصطلح القضية أحيانًا للإشارة إلى التمثيل الدقيق لجملة في نص على نحو ما يظهر في سياق ما[١٣].

وتعرف القضية عادة بأنها ما يطلق في الغالب على معنى جملة قائمة بذاتها. وهذا المصطلح (Proposicion) مأخوذ من الفلسفة والمنطق. والقاعدة العامة هي أن القضية تتميز بأنها شيء يحتمل

---

(١٢) انظر تون فان ديك، لمرجع المذكور، ص ٥٣ - ٥٤.

(١٣) ج. براون وجورج يول، تحليل الخطاب، المرجع المذكور، ص ١٣٨.

الصدق والكذب. لكن فان ديك يرى أنه بدلاً من أن ترتبط الأقضية بمسألتى الصدق أو الكذب الشائعتين، ينبغى أن ترتبط بحالات الأشياء فى إطار ما يسمى بالعلاقات المرجعية بين الأفعال اللغوية ووحدات الواقع. أى أن الجملة تكون حقيقية أو صادقة عندما تكون حالة الأشياء التى ترجع إليها موجودة، وعلى العكس من ذلك تكون كاذبة(١٤).

ولكن علم الدلالة Semántica الذى يبحث فقط فى مناسبات الواقع Circunstancias يفتقر إلى الثراء المعرفى المطلوب، لأن هناك بعض الجمل يتمثل فيها وجود واقع متخيل realidad imaginaria مثل قولنا: «لو كنت غنيا لاشتريت مركبا»، وذلك أن قضية «أنا غنى» تشمل واقعا آخر متخيلاً هو شراء المركب. وبهذا يكون هناك واقع قار وواقع بديل.

والمصطلح التقنى الذى شمل هذين النوعين من الواقع هو مصطلح «العالم الممكن»(١٥). وعند ربط القضيتين المذكورتين فى المثال السابق بكلمة «لو» التى تسمى فى العربية حرف امتناع لامتناع، أى امتناع تحقق القضية الثانية لامتناع تحقق الأولى، نقول: عند الربط بلو يدخل الواقعان المذكوران فى إطار العالم الممكن.

ونأتى إلى المصطلحين اللذين ذكرناهما فى السطور السابقة وهما «القصدية» و«الامتدادية» فنجدهما يرتبطان بمصطلحى «المفاهيم» CONCEPTOS والمرجعيات Referentes. وذلك أن الأشياء كما توجد فى الواقع، على النحو الذى رأيناه من قبل، توجد أيضا فى صورة مفاهيم. وبهذا نجد القصدية (أو النوايا) تطلق على المفاهيم الخاصة بالملفوظات اللغوية. أما الامتدادات فتطلق على المرجعيات الخاصة بهذه المفاهيم. ويدخل كل هذا ضمن ما يسمى بالأساس الظاهر للنص،

(١٤) تون فان ديك، المرجع المذكور، ص ٣٨.

(١٥) السابق، ص ٣٩.

والأساس الضمنى. ويطلق مصطلح «أساس النص» على مجموعة الأقضية التى يكون أساسها متتالية نصية. وفى هذه الحالة لابد أن نفرق بين الأساس الظاهر والأساس الضمنى. ويعرَّف الأساس الظاهر للنص بأنه متتالية الأقضية التى يبقى جزء منها ضمنيًا عند النطق بها بوصفها متتالية من الجمل. أما الأساس الضمنى فيظهر فى مجمله من خلال حذف الأقضية المعروفة مباشرة بوصفها نصًا(١٦).

ولا شك أن كثيرًا من التفيصلات الجزئية فى إطار ما يسمى بتحليل الخطاب أو علم النص تنطوى على كثير من الغموض بالنسبة للقارئ العربى بخاصة بوصفه كيانًا فرديًا متحققًا، وبالنسبة للثقافة العربية بعامة بصفتها بناء تجريديًا له ملامحه وأطره المخصوصة، وهذا يتطلب جهودًا جبارة من قبل الباحثين العرب لتذليل كثير من الصعوبات التى تكتنف المصطلحات والمفاهيم الجديدة، التى يمكن، على نحو ما، أن نعتبرها دخيلة على لغتنا وعلى ثقافتنا، وإن كانت ضرورية ومطلوبة للوصول بالمثاقفة الحالية إلى مرتبة نستطيع أن نسهم من خلالها فى حركة الإبداع العالمى فى مجال النظرية. وأنا أعتقد أن جهود عدد محدود من الباحثين فى هذا المضمار، لن تجدى كثيرًا إذا لم تردفها حركة شاملة جزء منها يكرس الجهود للترجمة، وجزء آخر يعمل على تقريب المفاهيم وتوضيحها ونشرها بوصفها ثقافة عامة ديناميكية، أى قابلة للنمو والتطور.

وهناك قضية أخرى ترتبط بطريقة تعاملنا مع العلوم والمناهج الجديدة فى اللسانيات وغيرها من العلوم الإنسانية هى أن معظم هذه العلوم مازال يدور بشأنها جدل كبير فى الغرب، ولم تستقر بعد على النحو الذى يمكن أن يمنحنا الطمأنينة عندما نترجم كتابًا منها، أو نعتمد، فى التأليف، على عدد من المراجع. وذلك أن هذه المراجع مازال

(١٦) المرجع السابق، ص ٤٦.

معظمها فى حالة نقاش محتدم، أو على الأقل مازالت القضايا هدفًا للتناول المختلف، بل شديد الاختلاف أحيانًا من مؤلف إلى آخر. هذا بشكل عام، أما فيما يتعلق بعلم النص، بصفة خاصة، فإن التداخل بينه وبين علوم أخرى كثيرة يجعل المهمة فى غاية الصعوبة. وقد سبق أن تكلمنا عن التداخل مع علم الدلالة Semántica، وهذا فى حد ذاته أمر يحتاج إلى كثير من التنبه والحيطة والحذر، فما بالك إذا كان علم الدلالة نفسه متفرعًا هو الآخر إلى علوم أخرى، منها «علم الدلالة البنائى»، و«علم الدلالة التوليدى».. إلخ. ولما كانت اهتمامات المؤلفين متنوعة، وبيئاتهم مختلفة، فإنك تعثر على تشابكات كثيرة فى هذه القضية، أو تلك. ولهذا فإنى أرى، وأكرر، أن ثقافتنا العربية فى أمسّ الحاجة إلى ترجمة أمهات الكتب فى كل علم من العلوم الجديدة. ومسألة الاختيار فى حد ذاتها تحتاج إلى دقة، ومعرفة بالأصول والقوانين والمبادئ والإجراءات الخاصة بكل علم، حتى لا نتوه فى خضم التفصيلات الجزئية، التى تركز على كثير من الكتب، وتبدو فى حالة نقلها غريبة على لغتنا وعلى ثقافتنا. وقد لمست هذه المشكلة بوضوح وأنا أقر فى الكتب الأجنبية الصادرة فى مجال تحليل الخطاب، وأدركت أن المثاقفة ليست مسألة بسيطة أو هينة، بل إنها تنطوى على مشكلات كثيرة وعقبات لابد أن يقوم الباحثون أولاً بتذليلها، قبل أن يلقوا بالكرة فى ملعب القارئ. وذلك لأن الباحثين - كما هو معروف - يمثلون قارئًا من نوع خاص، ومن ثم ينبغى أن يكونوا على قدر المهمة الملقاة على عواتقهم.

الأبنية الكبرى للنصوص

من أجل الكتابة عن الأبنية الكبرى للنصوص اطلعت على مجموعة من الكتب المكتوبة باللغة الإسبانية أو المترجمة إليها. ومن هذه الكتب

«النص والسياق ـ دلالية الخطاب وتداوليته» لتون فان ديك (الطبعة الثالثة، ١٩٨٨م)، و«علم النص» للكاتب نفسه (الطبعة الثالثة. ١٩٩٢م)، و«لسانيات النص» وهى مجموعة مقالات لعدد من الكُتَّاب الغربيين المعروفين فى هذا المجال مثل هورست إيسنبرج، وإيريك انكيفست، وقد جمع هذه المقالات ورتبها انريكى برنار ديس (مدريد، ١٩٨٧م)، و«تداولية الاتصال الأدبى» وهى مقالات أيضًا جمعها ورتبها خوسيه أنطونيو مايورال، و«تحليل الخطاب» لبراون ويول (مدريد، ١٩٩٣م)، و«فصل فى اللسانيات من أجل تحليل الخطاب» لكاتبة أرجنتينية تدعى بياتريس لافنديرا (بوينوس أيرس، ١٩٨٥م) وقد واجهتنى مشكلة كبيرة أشرت إلى بعض تجلياتها فى سطور سابقة، وأضيف الآن بأن الباحث العربى مطالب إزاء كل هذه الاختلافات والتفريعات التى قد لا يربط بينها رابط فى كثير من الأحيان أن يلتزم بالشروط الموضوعية للبحث، وهى أن يعود إلى كل أو معظم ما كتب عن الموضوع الذى يبحث عنه فى لغات مختلفة، وبيئات وثقافات متباينة، خاصة وأن الكاتب الواحد قد تنطوى أعماله نفسها على رؤى مختلفة أو متطورة وفقًا للمراحل الزمنية المختلفة فى حياته وتطوره العلمى. ولما كانت هذه الشروط غير متاحة الآن، على الأقل بالنسبة لى، لا من ناحية الكتب التى تحت يدى، ولا من جهة الجهد المبذول، فإنى لا أستطيع أن أدعى أن ما أقدمه من تأملات حول علم النص يغطى مساحة كبيرة من الجهود العالمية التى بذلت فى هذا العلم حتى هذه اللحظة. ومن ثم فإن ما أفعله الآن هو جهد المقل، وهو محاولة متواضعة لفتح قناة التواصل مع الثقافة العالمية.

ولأنى الآن أيضًا لا أملك الشروط اللازمة لعمل مقارنة بين الكتب التى ذكرتها للخروج برؤية أحس أنها فى النهاية يمكن أن تنسب إلىّ بوصفى باحثًا ومتأملاً فى أصول ومعايير هذا العلم الجديد، فإنى سوف

أختـار من بين الكتب المذكورة كتابًا واحدًا رأيت أنه أعطى هذا البـاب (الأبنيـة الكبـرى للنصـوص) حقـه من الشـرح والتـوضـيح، وتفـصـيل المبـادئ والإجـراءات اللازمة لاسـتيـعاب هذه الأبنيـة، هذا الكتـاب هو كتـاب «علم النص» لتون فان ديك، الفـصـل الثانى (من ص ٥٣ إلى ص ٧٨)، والفصل الخامس عن الأبنية العليا (من ص ١٤١ إلى ص ١٧٣)، وإن كـان اعتـمادنا على الفصـل الخامس سـوف يكون عـابرًا، لأنه يتناول الأبنيـــة العليـــا فى إطار علم النفس الإدراكى، وهو لا يدخل ضـــمن موضوعنا الرئيسى فى هذا المبحث الذى يدرس صلة علم تحليل الخطاب بعلوم القواعد، والدلالة، والبلاغة. إذن سوف نعتـمد، بصـفة رئيسـية، فيـما يلى من صـفحات على تنظيرات البـاحث الهولندى تون فان ديك، ونحن بذلك سـوف نعرض لآراء عـالم اكتـسب شـهرة عـالميـة فى مجـال «علم النص» حتى صار واحدًا من كبار المؤسسين.

وقد درسنا من قبل مـتتاليـات الجمل، ورأينا كيف كانت للثقـافة العربيـة جهـود متـميـزة فى هذ المضـمار. والآن ننتقل إلى مـرتبـة أخـرى تشـمل النص برمته، بمعنى أنهـا لا تركز على جمل أو أقضيـة معزولة ومرتبطة فيـما بينهـا، بل تتناول متتـاليـات كـاملة أو نصًا كـاملاً. وأنا أعتقد أن مثل هذه تمثل إحدى الإضافات المهمة التى يمكن أن يقدمها لنا علم تحليل الخطاب، وأغلب الظن أن هذا شىء جديد لا بالنسبة للثقافة العربية فقط، بل بالنسبة للثقافة العالمية كذلك. ولعل معترضًا يقول إن البنيـوية كـانت تقوم على فكرة أساسيـة هى فكرة النظم، وكل وحدة أدبية فى النص من الجملة المفردة حتى الترتيب الكامل للكلمات كانت تظهر فى علاقة مع مفهوم النظام. بل إن البنيوية بحثت دائمًا عن البنية الواحدة أو المركزية التى تجمع وحدات منفصلة ومستقلة، فضلاً عن أن دراسات الشكليين بدءًا من الروسى فلاديمير بروب فى كتابه الشهير «بنية الحكاية الخرافية» حتى كلود ليڤى شتراوس فى بحثه عن الأبنية

التى تجمع بين القبائل البدائية أنثربولوجيًا، نقول إن كل هؤلاء كانوا يبحثون عن التوحد فى الأبنية سواء بالنسبة للحكايات أو بالنسبة للقبائل فى المثالين المذكورين، ولا شك أن هذ الاعتراض ينطوى على جانب من الصواب، وأبرز دليل على ذلك هو أن الشكليين وأخلافهم من البنيويين كان لهم دور كبير فى ظهور كثير من العلوم الجديدة، ومن بينها علم النص. لكن الفروق المهمة بين علم النص وبين الاتجاهات السابقة، هو أن علم النص يهتم بالإجراءات التى تبلغ فى بعض الأحيان حد التركيز على الجوانب التعليمية لتحليل النصوص. ثم إنه علم عبر التخصصات، أى يبحث - كما أسلفنا - من خلال الصلة بعلوم كثيرة من أبرزها علوم الدلالة والتداولية، ومن ثم نجد المعنى يلعب دورًا مهمًا فى هذا الصدد. أى أنه علم يقف فى الناحية المواجهة تمامًا للاتجاهات الشكلية. إضافة إلى أنه عمل على نقل محاور الاهتمام فى النص؛ فبعد أن كان اهتمام الدارسين فى التيارات السابقة ينصب على النصوص الأدبية وما تتضمن من جوانب شعرية (ومن هنا سيادة مصطلح الشعرية) جاء علم النص ليهتم بكل أنواع النصوص، السياسية والاقتصادية، والصحافية، والحوارات، والحديث الشفاهى وغيرها، وتدخل ضمن هذا بالطبع، النصوص الأدبية. لكل هذا فإن تحليل النص فى هذا العلم الجديد لا يبحث عن البنية الكلية الكامنة خلف الأجزاء، بل يدرس المتتاليات، والربط بينها، وشروط الاتساق والانسجام القائمة أساسًا على معايير دلالية وتداولية، ثم ينتقل إلى الأبنية الكبرى التى تمثل وحدات أكبر مثل مجموعة المتتاليات أو النص الكامل، وصولاً إلى ما يسمى بالأبنية العليا. وكل هذا يتم فى إطار إجراءات تشبه ما نعرفه فى علوم البلاغة، أى أنها إجراءات تجمع بين اللفظ والمعنى فى نسق واحد. وقد سبق أن قلنا إن البلاغة هى السابق التاريخى لعلم النص.

والانتقال من أبنية المتتاليات SECUENCIAS إلى الأبنية الكبرى

MACROESTRUCTURAS يستلزم أن توضع تسمية للمتتاليات فى مقابلة هذه النقلة الجديدة أو التسمية الجديدة (الأبنية الكبرى)، ومن هنا وضع فان ديك للمتتاليات تسمية (الأبنية الصغرى) -MICROES TRUCTURAS.

وإذا كان الاتساق شرطًا فى الأبنية الصغرى، كما رأينا من قبل، فإنه شرط كذلك فى الأبنية الكبرى. لكن الاتساق فى الأولى (أى الصغرى) يوسم بأنه اتساق أفقى LINEAL على حين أنه فى الثانية (الكبرى) ينبغى أن يوسم بالشمول GLOBAL. وترتبط الأبنية الكبرى، هى الأخرى، بالمعنى، ولهذا عرِّفت بأنها التمثيل التجريدى للبنية الشاملة لمعنى نص ما. أى أنها أيضًا ذات طبيعة دلالية -SEMAN TICA. وإذا كانت المتتاليات لابد أن تفى بشروط معينة - كما رأينا - حتى تصل إلى حالة الاتساق أو الانسجام الأفقى، فإن الأبنية الكبرى، إضافة إلى وجوب وفائها بهذه الشروط لابد وأن تفى كذلك بشروط الانسجام الكامل. أى أن ثمة تداخلاً واضحًا بين المتتاليات وبين النص الكامل أو بتعبير آخر بين الأبنية الصغرى والأبنية الكبرى.

وهذا الانسجام الذى لابد منه فى المستويين المذكورين قد تحدث له انتهاكات، ولا تعتبر المتتالية أو النص خارجًا على النظام وخاصة فيما يسمى بتيار الشعر الصافى فى النصف الأول من هذا القرن الميلادى فى العالم الغربى، وعند شعراء السبعينيات فى كل أنحاء العالم، حيث بدا الخروج على الاتساق والانسجام الدلاليين وكأنه قاعدة عامة تحكم هذه التوجهات الجديدة. ولهذا قلت فى بحث سابق: «إن استخدام معطيات علم تحليل الخطاب عن الاتساق والانسجام فى الشعر الحديث أمر يتناقض بصورة صارخة مع طبائع الأشياء»(١٧).

وإذا كانت الأبنية الكبرى للنصوص تعتمد على الدلالات، فإن هذا

(١٧) انظر كتابنا «نقد الحداثة» سلسلة كتاب (الرياض)، العدد رقم ٨، الفصل الثالث.

يعطينا فكرة عن الاتساق الشامل، وعن معنى النص الذى يقع فى مستوى أعلى من مستوى الأقضية Proposiciones بوصفها وحدات قائمة بذاتها. وبهذا فإن المتتالية الجزئية أو الكاملة لعدد كبير من الأقضية يمكن أن تشكل وحدة معنى فى مستوى أكثر شمولاً. وعلى هذا تكون الفروق غير شاسعة بين الأبنية الصغرى والأبنية الكبرى، نظراً لأن الثانية تتكون هى الأخرى من عدد أكبر من الأقضية. ولهذا قيل إن مصطلح البنية الكبرى نسبى Relativo لأنه يعين أبنية ذات طابع شامل بالنسبة لأبنية أخرى معينة تقع فى مستوى أدنى. ومن ثم نستنتج أن ما يمكن أن يعد فى نص ما بنية صغرى يمكن أن يعد فى نص آخر بنية كبرى. وإذا كانت البنية الكبرى تطلق على البنية الأكثر عمومية وشمولاً فى نص ما، فإن هذا النص نفسه قد يشتمل على أجزاء يعد كل منها فى حد ذاته بنية كبرى. وبهذا أصبح هناك ما يسمى بالبنية المتدرجة الممكنة أو البنية الكبرى الواقعة فى مستويات مختلفة. وكل بنية من هذه لابد أن تفى هى الأخرى بشروط الربط والاتساق الدلالية التى شرحناها فيما سبق فى مستويات الأبنية (المتتاليات) مثل المناسبة، واتحاد الهوية فى المرجعية وغيرها.

. ونتيجة لذلك نكون فى حاجة إلى معايير REGLAS لتحقيق الربط بين الأبنية الصغرى والأبنية الكبرى، التى تعرف بأنها مجموعة من الأقضية المرتبطة بمجموعة أخرى من الأقضية، نظراً لأننا، فى كلتا الحالتين، نعثر على بناءات من أقضية ذات معان. وهذا النوع من المعايير يُعرف نظريًا بأنه «إعادة إنتاج»، وهو يأخذ شكل التحولات الدلالية، حيث تتحول مجموعة من الأقضية إلى مجموعة أخرى من الأقضية المختلفة عنها أو المساوية لها. وهذه المعايير تسمى «معايير كبرى» MACRORREGLAS. ذلك أنه إذا وجدت مجموعة من الأقضية فإنها سوف تؤدى إلى مجموعة أخرى من الأقضية سواء داخل البنية

الصغرى، والمستوى الأول من البنية الكبرى، أو داخل الأبنية الكبرى ذات المستويات المختلفة فيما بينها. ومن ثم فإن كل مجموعة من خطوط الربط تتجمع فى بنية ذات مستوى أعلى تمثل قاعدة كبرى. ويضرب تون فان ديك مثالاً واقعيًا يوضح هذه الفكرة: «فعندما أحيى جارى - على سبيل المثال - فمن الصعوبة أن نقول إن يدى تحيِّى يد جارى، على الرغم من أن اليدين جزء منى، وهما أيضًا جزء من جارى». وعلى ذلك فإن بعض العلاقات تشير فقط إلى كليات، وليس إلى عناصر من هذه الكليات. وعلى هذا النهج نفسه فإن الوظيفة الدلالية للأبنية الكبرى تتمثل فى تكوين وحدات لمجموعات من الأقضية.

ومن هنا تُعرَّف القواعد الكبرى MACRORREGLAS بأنها إعادة تركيب لذلك الجزء من قدرتنا اللغوية التى نربط بها بين المعانى لنحولها إلى كليات معنوية أكبر، أى أننا ندخل نظامًا يزيد على كونه، للوهلة الأولى، مجموعة طويلة ومعقدة من العلاقات على نحو ما نرى بين الأقضية فى نص ما. وإذا اعتبرنا الأقضية تمثيلاً تجريديًا لما نطلق عليه فى العادة البيان الدلالى información Semántica، فإن القواعد الكبرى هى المنوط بها، على نحو ما، تنظيم البيان المعقد جدًا للنص. وهذا الاعتبار يتضمن اختصاراً للبيان، بحيث إننا، على المستوى الإدراكى Cognitivo نستطيع أن ننظر إلى القواعد الكبرى على أنها عمليات لاختصار البيان الدلالى.

وبلغة أكثر سهولة وبساطة يمكن أن نقول إن البنية الكبرى ترتبط ارتباطًا قويًا بمفهوم موضوع النص أو موضوع الخطاب، بمعنى أن يأتى متكلم أو كاتب فيطرح موضوعًا معينًا فى كلمة تتحقق فيها شروط الربط الدلالى، وتتكون من مجموعة من متتاليات الجمل أو الأقضية، وتستحق أن تسمى نصًا أو خطابًا. وعندئذ يُسأل الحاضرون أو القراء: عم يتحدث؟ أو ما هو موضوع الكلمة؟ وتكون إجابة أحد الحاضرين أو

أحد القراء مثلاً هى اختصار هذا الموضوع فى كلمات قليلة تحيط بكافة جوانبه. ولا شك أن المتكلم أو القارئ فى هذه الحالة يمارس ما يسمى بالقواعد الكبرى. وعلى هذا فإن القواعد الكبرى هى إعادة التركيب الشكلى لاستنتاج الموضوع. وبهذا يكون موضوع النص هو نفسه ما نطلق عليه «البنية الكبرى» أو جزءاً منها. وتكون القواعد الكبرى هى استنتاج موضوع أو أكثر منها، بمعنى أن تكون لدى المتحدثين القدرة على عمل تلخيص للنص، أى إنتاج نص آخر يحتفظ بعلاقات خاصة مع النص الأصلى، لأنه يعيد إنتاج محتواه فى اختصار. وعلى الرغم من أن المتحدثين المختلفين سوف يأتون بملخصات مختلفة لنص واحد إلا أنهم جميعاً يستندون إلى القواعد العامة نفسها والمتواضع عليها وهى «القواعد الكبرى».

القواعد الكبرى، إذن، نوع من ممارسة الحرية من جانب المتلقى فى التعامل مع النص أو مع الأبنية الكبرى، سواء بالحذف، أو الانتقاء، أو التعميم، أو التركيب والتداخل، بحيث لا يبقى من النص، فى النهاية، إلا ما يؤدى المعنى على أتم وجه. وسوف تتضح هذه المسائل خلال شرحنا المفصل للقواعد الكبرى. ولعل القارئ قد لاحظ أن أبحاث الأبنية الكبرى (أو النصوص الكاملة) والأبنية الصغرى (أو المتتاليات) مرتبطة بالجانب الاتصالى فى اللغة أكثر من أى شىء آخر. فالنص الكامل يمكن أن يختصر إلى ثلاث جمل أو جملتين أو حتى جملة واحدة تؤدى المعنى كاملاً كما سوف نرى. وبذلك فإن علم تحليل الخطاب ينحو، فى الغالب، نحواً مغايراً للاتجاهات الشعرية التى كانت تركز على النصوص الأدبية رفيعة المستوى، والتى كانت ترى أن حذف أى جملة أو حتى كلمة يخل بالمستوى النصوصى للخطاب. وهذا إن دل فإنما يدل على أنه لا شىء الآن فى العالم الغربى يقف عند مستوى واحد؛ فديناميكية الثقافة جزء من ديناميكية الحياة، ومن ثم صارت

التحولات سريعة ومتلاحقة، حتى أصبح مجرد الملاحقة من جانبنا، نحن مثقفى العالم الثالث، أمراً فى غاية العسر والصعوبة، فما بالك بالوقوف المتأمل أمام هذه التغيرات المتسارعة !!.

القواعد الكبرى

إن الأبنية الكبرى للنصوص تتحصل عند تطبيق القواعد الكبرى على مجموعة من الأقضية. وهناك أربع من القواعد الكبرى هى:

١ - الحذف، ٢ - الاختيار. ٣ - التعميم. ٤ - التركيب أو التداخل. ومن وجهة النظر الشكلية يلاحظ أن القاعدتين الأولى والثانية قاعدتان للإلغاء، أما الثالثة والرابعة فقاعدتان للاستبدال. وهذه القواعد الأربع ينبغى أن تفى بمبدأ التضمين الدلالى، بمعنى أن البنية الكبرى يجب أن تكون، من ناحية المضمون، ناتجة عن بنية صغرى (أو عن بنية كبرى أصغر منها). كما أن البنية الكبرى لابد وأن تفى بشروط الربط / والاتساق الخاصة بالأقضية. ومن ثم فإننا لا نستطيع أن نحذف قضية ما كانت تمثل افتراضاً Presuposicion بالنسبة لقضية أخرى من نفس المستوى الأكبر. وفيما يلى شرح مفصل لهذه القواعد:

القاعدة الأولى: الحذف Omitir

وتعنى أن أى بيان informacion قليل الأهمية وغير جوهرى يمكن حذفه. مثال ذلك: «مرت فتاة ترتدى ثوباً أصفر». فهذه العبارة تشمل الأقضية التالية:

١ - مرت فتاة.

٢ - وكان الثوب أصفر.

ويمكن اختصارها على النحو التالى:

١ - مرت فتاة.

٢ - وكانت ترتدى ثوباً.

وأخيراً تختصر إلى ما يلى :

مرت فتاة .

ذلك أنه فيما يتعلق بباقى النص ليس من اللازم أن نعرف إذا كانت الفتاة ترتدى ثوباً (ولم تكن ترتدى بلوزة وشيئاً آخر)، أو أن الثوب كان أصفر (ولم يكن أزرق). وفى هذه الحالة نعد هذا البيان قليل الأهمية فيما يتعلق بالنص فى مجمله. وهذا لا يعنى أن البيان فى ذاته ليس مهماً. وإنما هو فى المجمل يمثل دوراً ثانوياً بالنسبة للمعنى، أو التفسير فى مستوى أعلى أو أكثر شمولاً. وقد تناول فان ديك هذه المسألة بتفصيل أكثر فى الفصل الخامس من الكتاب عندما كتب عن الجانب الإدراكى فى صياغة الأبنية العليا Superestructuras، وإن كنا لا نريد الآن التوسع فى هذه النقطة لأنها يمكن أن تخرج بنا عن نطاق ما نحن بصدده. وهكذ نجد أن تحليل الأبنية الكبرى فى النص يتطلب الوقوف عند الأمور الجوهرية التى تدخل فى إطار البنية الأكثر شمولاً. وإذا كان الثوب فى النص السابق يمثل شيئاً غير جوهرى وغير أساسى، فإنه يمكن حذفه، وعلى العكس من ذلك إذا كان النص يريد أن يجعل من الثوب ومن لونه أساساً للتناول فإنه، والحالة هذه، ينتقل ليمثل الجوهر، على حين تصبح الأمور الأخرى ثانوية.

القاعدة الثانية : الاختيار Seleclionar

وهذه القاعدة تقوم أيضاً بحذف جزء من البيان، ولكن العلاقة هنا بين مجموعة الأقضية تصير أكثر وضوحاً ولننظر فى المثال التالى :

١ - اتجه بدرو نحو سيارته .

٢ - صعد .

٣ - ذهب إلى فرانكفورت .

فى هذا المثال يمكن حذف القضيتين الأولى والثانية نظراً لأنهما

تمثلان شرطين، وافتراضين أو نتيجتين لقضية أخرى غير محذوفة هى القضية رقم ٣. وذلك أننا من معلوماتنا العامة عن النقل والمواصلات نعرف أننا لكى نذهب بالسيارة من مكان لآخر لابد أن نتجه نحوها أولاً ثم نركبها. وبنفس الطريقة يمكننا حذف قضية «وصل إلى فرانكفورت»، لأنه من الواضح أننا إذ سافرنا ينبغى أن نصل إلى مكان ما، ما لم يحدث شىء يحول دون ذلك. فإذا حدث شىء من هذا القبيل كانت القضية الرابعة لازمة ولا يصح حذفها وهى: لكنه لم يصل. ويمكن أن يتضمن النص بيانات أخرى مثل: «قبل أن ينطلق قام بتنظيف الزجاج»، ولكنها تدخل فى إطار ما ليس جوهريا فى الظروف العادية.

القاعدة الثالثة: التعميم Generalizar

وبها تحذف بيانات جوهرية بطريقة تصير بها مفقودة (مثلما يحدث فى القاعدة الأولى)، ذلك أننا نحذف مكونات جوهرية لمفهوم ما عندما نستبدل بقضية قضية أخرى جديدة وفقًا للمثال التالى:

١ - كانت على الأرض دمية.

٢ - كان على الأرض قطار من خشب.

٣ - كان على الأرض قوالب.

فهذه الأقضية الثلاث يمكن أن نحذفها، ونضع بدلاً منها قضية جديدة هى:

كانت على الأرض مجموعة من اللعب.

ذلك أن الجمل الثلاث الأولى تتضمن الجملة الأخيرة مفهوميًا. وعلى ذلك فإن كلمات مثل الكنار، والقط، والكلب.. إلخ نستطيع، وفقًا لهذه القاعدة، أن نضع بدلاً منها مفهوم الحيوان الأليف أو الحيوانات الأليفة. والفرق بين هذه القاعدة الثالثة والقاعدة الأولى هو أننا فى الثالثة نحذف خصائص تأسيسية أو جوهرية من الملامح الخاصة بالمشار إليه (أو

المرجع) referente على حين أننا، فى الأولى، نحذف خصائص عرضية.

القاعدة الرابعة: التركيب أو التداخل Construir o integrar

ويصف فان ديك هذه القاعدة بأنها تلعب دوراً فى غاية الأهمية، وهى، فى وظيفتها، تشبه القاعدة الثانية لكنها تعمل حسب نموذج الاستبدال المرتبط بها وبالقاعدة الثالثة، بحيث إننا نجد البيان قد استبدل به بيان آخر، لكن بدون حذف وبدون اختيار، وتوجد هنا أيضاً علاقة ارتباط بين المفاهيم يعبّر عنها بمجموعة الأقضية التى تشكل أساس القاعدة، مثل الشروط المعتادة، والمناسبات، والمكونات، والنتائج الخاصة بوضع ما أو حدث، أو قضية أو تصرف.. إلخ. ويمكن للنص فى ذاته أن يعبر عن مجموعة من هذه الملامح، بحيث نجدها مجتمعة تشكل مفهومًا أكثر عمومية أو أكثر شمولاً، مثلما نرى فى الجمل التالية:

١ - ذهبت إلى المحطة.

٢ - اشتريت تذكرة.

٣ - اقتربت من الرصيف.

٤ - صعدت القطار.

٥ - تحرك القطار.

والجمل الخمس السابقة هى عناصر تأسيسية أو اختيارية بمعنى أنها ممكنة وليست ملزمة، وهى تدخل فى إطار معرفتنا المتواضع عليها فى نطاق السفر بالقطار. وتكمن أهمية هذه القاعدة فى أن مفهوم السفر بالقطار لا يلزم أن يكون حاضراً فى النص، بل إننا نفتقر إلى ذكر مجموعة من المكوِّنات اللازمة للسفر بالقطار حتى نتمكن من استخلاص هذا الربط انطلاقًا من النص.

ومن الواضح، والحالة هذه، أن المبدأ العام للتضمين الدلالى، الذى ينبغى أن تقوم عليه القواعد المختلفة (وقد قامت عليه بالفعل) ليس من

الضروری أن يطبق بطريقة منطقية صارمة (استنتاجية) بل يطبق فی الغالب بطريقة استقرائية عادية . إضافة إلى ذلك هناك مسألة أخرى وهی أنه من المهم أن يحدث نوع من التجريد والتعميم ، ولكن ليس بالطريقة التی يفقد بها النص مضمونه الخاص . وهذا يتطلب ، فی كل الحالات ، أن تعمل القواعد فی أقل الحدود الممكنة ، بحيث يتم التوجه مباشرة نحو المفهوم الأعلى .

ونخلص من هذا التأمل حول القواعد الكبرى إلى أن أية بنية كبرى معينة يمكن ، مبدئياً ، أن تقوم على عدد لا نهائی من النصوص المحددة ، فالبنية الكبرى تحدد مجموعة من النصوص ، أی كل النصوص التی تملك نفس المعنی الشامل . ففی أحد النصوص على سبيل المثال ، تجد الفتاة ترتدی ثوباً أصفر ، وفی آخر أزرق ، وفی ثالث أسود . .إلخ ، أو أنها ذهبت لترى خالتها ، أو ذهبت إلى المحطة ، أو إلى السينما . .إلخ . وفی كل الأحوال فإن ما هو مهم ، بالمعنى الشامل ، فی نظر المتلقی ، قد يكون مجرد رؤيته لها ، أو إحساسه بأنها جميلة ، وأحبُها مثلاً . وما عدا ذلك يكون ، بالفعل ، مسألة ثانوية . وهكذا فإن القواعد الكبرى تسمح لنا بأن نقرر ، على نحو أكثر دقة أو أقل ، ما هو الشیء الأساسی ، وما هو الثانوی ، وفقاً لسياق كل نص . وعند تطبيق القاعدة قد نعثر على بنيتين كبيرتين فی نفس المستوى ، وعندئذ نكون أمام نص يطلق عليه MACRO - AMBIGUO (أی الإبهام الأكبر) ، ومن هنا فإننا من وجهة نظر شكلية بحتة نستطيع أن نقول إن ثمة ، على الأقل ، تفسيرين محتملين صالحين .

وأخيراً نود أن نشير إلى أن عناوين النصوص تمثل جزءاً من البنية الكبرى ، لأننا من خلالها نستطيع أن نعرف على نحو شامل ما الذی سوف يتم تناوله فی هذه النصوص . كما أن القواعد الكبرى يمكن أن تطبق بطرق مختلفة ، ومن ثم فإن هذا التطبيق قد يختلف من شخص

لآخر. وهذا يعتمد على عوامل كثيرة من بينها درجة الاهتمام، والمعرفة، والرغبات والأهداف وما إلى ذلك. وهذا يعنى أن فعل التلقى له أهمية فى تحديد المعنى الشامل للنص، والعناصر الجوهرية، والأخرى الثانوية. وكل هذه المسائل - كما هو واضح - تنزع بالنقد وبالتناول النصوصى نحو مناطق كانت تعد منذ سنوات قليلة بعيدة عن اهتمامات الدارسين.

وكل هذا يجعلنا نزداد اقتناعًا بأننا لا ينبغى أن نأخذ أية أفكار مستوردة على أنها مسلمات، بل ينبغى أن نطرحها للنقاش ضمن القضايا الفاعلة فى تراثنا وثقافتنا المعاصرة.

مثال شامل عن القواعد الأربع

قدم تون فان ديك فى نهاية الفصل الثانى من كتابه «علم النص» مثالين شاملين للقواعد الأربع المذكورة، أولهما نص قصير نسبيًا عن شخص يدعى بدرو يريد أن يمارس ألعابًا رياضية شتوية، والآخر نص أطول مأخوذ عن جريدة «البايس» الإسبانية عنوانه «مائتا كيلوجرام من المتفجرات تقضى على حياة بشير الجميل»، وسوف نختار النص الأول لقصره النسبى، وتطبيقه شبه الآلى على القواعد الأربع. وقد قسم هذا النص إلى عدد من المتتاليات نرمز لها بالحرف «م» وهى كما يلى:

م١ قرر بدرو أن يذهب هذا العام لممارسة الألعاب الرياضية الشتوية.

م٢ وحتى الآن لم يسبق له الذهاب إلا إلى إيطاليا فى إجازة صيفية. لكنه الآن يود تعلم التزحلق على الجليد، فضلاً عن أن هواء الجبل يبدو له منعشًا للصحة.

م٣ وقد ذهب إلى وكالة سفريات للبحث عن بعض النشرات الإعلامية حتى يمكنه فيما بعد أن يختار أى مكان يفضل الذهاب إليه.

م٤ وكانت النمسا هى المكان الذى أحس بالميل نحوه.

م٥ وما أن استقر على الاختيار حتى عاد إلى وكالة السفريات كى

يتعاقد معهم على الرحلة، ويطلب حجز فندق رأى صورته فى النشرة الإعلامية.

م٦ ولا شك أنه مطالب كذلك بشراء أدوات التزحلق لكن نقوده لم تكن كافية، ومن ثم قرر أن يستأجر هذه الأدوات من ساحة التزحلق.

م٧ ولكى يتجنب الزحام قرر ألا يذهب إلا بعد انقضاء أعياد السنة الجديدة.

م٨ وما أن حل موعد السفر حتى حمله والده ليلاً إلى المحطة لئلا يحمل كل المتاع وحده.

م٩ سافر فى القطار الليلى. هذه القطارات مريحة. وفى صباح اليوم التالى بدأ بدرو يستريح فى مكان نزوله. كان الفندق يقع فى طرف القرية. وكان منظر الجبل رائعاً. ومنذ وصوله أحس بأنه فى غاية المتعة.

فهذا النص، كما هو واضح، بسيط جداً، ويبدو مثل قطعة إنشائية، لأنه على الأقل غير محمَّل بأية تعقيدات أدبية خاصة، وإذا كان النص يبدأ بالمتتالية رقم ١ فإننا نجدها تشتمل على المرجعين Referentes بدرو والألعاب الشتوية (أو بتعبير آخر القصدية الخاصة بالذهاب فى إجازة شتوية). وطبقاً للقواعد التى معنا لا نستطيع أن نحذف كل الجمل التى تقوم عليها المتتالية رقم ١ لسبب بسيط هو أن بدرو يمثل افتراضاً Presuposicion لجمل أخرى تالية فى النص والحق أن بدرو هو المرجع refernte المركزى للنص، أى أنه ذلك المرجع الذى تدخل فى محاذاته كل المرجعيات الأخرى. ولا شك أننا يمكن أن نحذف جملة «قرَّر» لأنها هى الشرط العادى لتنفيذ فعل ما. وبالتالى فإننا إذا استثنينا جملة «يذهب إلى» (مع بدرو والألعاب الشتوية) نستطيع أن نحذف أو نداخل جزءاً كبيراً من المتتالية رقم ١ وفقاً للقاعدتين ٢ و ٤. وهكذا

نتعامل مع المتتاليات التسع المذكورة فنُبقى على ما هو جوهرى، ونحذف ما يمثل أهمية قليلة أو قيمة ثانوية حتى نصل إلى عملية تجريد أو اختصار للنص فى المستوى الأول على النحو التالى:

١ـ كان بدرو يريد أن يذهب هذا العام ليمارس الألعاب الرياضية الشتوية فى النمسا.

٢ ـ وقد أعد التجهيزات اللازمة لذلك.

٣ ـ ركب القطار.

٤ ـ وقد أعجبه الفندق المقام فى منطقة جبلية.

ويمكن تعميم هذا البيان على نحو أكثر فيما يلى:

١ ـ سافر بدرو بالقطار إلى النمسا ليمارس هناك الألعاب الشتوية.

٢ ـ وقد قضى وقتًا طيبًا.

ولأننا نعرف عادة أن الذهاب إلى أماكن الألعاب الشتوية يكون بواسطة القطار يمكننا أن نحذف هذا البيان، وأيضًا المناسبة الخاصة بوجوده فى النمسا نظرًا لأن الإشارة إلى المكان ليست بذات أهمية كبيرة فى التفسير، ومن ثم يتم اختصار النص إلى ما يلى:

١ ـ ذهب بدرو فى رحلة لممارسة الألعاب الشتوية.

٢ ـ وقد بدا له كل شىء رائعًا.

ولأننا نستخدم جملاً نعبر بها عن أقضية نستطيع أن نقول بشكل مبسَّط إننا، على أساس القواعد الكبرى، يمكن أن نقوم بتلخيص النص بحيث لا يبقى منه إلا المفهوم الشامل أو الكلى الذى تلتقطه ذاكرة المتلقى. وهكذا نرى أن علم تحليل الخطاب، فى جانب مهم منه يتعامل مع النصوص أو الأبنية الكبرى بالحذف، والاختيار، والتعميم، والتراكب أو التداخل حتى لا يبقى من النص إلا جانبه المفهومى أو الإخبارى. وهذا ـ كما سبق أن قلت ـ يقفنا على وجهات نظر جديدة للتعامل مع النصوص.

الفصل الثانى

نظريات ما بعد الحداثة

مفهوم ما بعد الحداثة

مصطلح الحداثة هو أحد المصطلحات التى دار، وما زال يدور، حولها جدل كبير فى العالم العربى. وقد ظهرت كتب كثيرة حول هذا الموضوع خلال الثلاثين عامًا الماضية. وهذه قضية قد نتوقف عندها بشىء من التفصيل فيما بعد إن شاء الله. لكن الذى يعنينا الآن هو مصطلح «ما بعد الحداثة» الذى كثرت الكتابات عنه فى أوروبا وأمريكا خلال عقدى السبعينيات والثمانينيات من هذا القرن الميلادى، وصار يشكل قضية مهمة فى الثقافة الغربية فى صلتها بتطور الحياة والمجتمعات هناك. وسوف نتناول هذه القضية معتمدين بصفة أساسية على الترجمة العربية لكتاب نشر عام ١٩٩٤ ضمن سلسلة «الألف كتاب الثانى» التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب. ويحمل الكتاب عنوان «ما بعد الحداثة - تحليل نقدى» وهو من تأليف مارجريت روز وترجمة أحمد الشامى، وتنبع أهمية هذا الكتاب من أنه يقدم تحليلاً نقديًا لكثير من الكتابات التى تناولت «مفهوم ما بعد الحداثة» وما يتوازى معه أو يرتبط به من مصطلحات ومفاهيم أخرى، وخاصة مصطلح «ما بعد الصناعى».

ولنبدأ بالجانب التاريخى فى محاولة لتحديد الفترة التى شهدت ظهور ما بعد الحداثة. وسوف نجد صعوبات كثيرة فى هذا التحديد لسبب بسيط هو أن مصطلحى «الحداثة» و«ما بعد الحداثة» من أكثر المصطلحات استعصاء على التحديد. والواقع أنه - كما يقول محمد عابد الجابرى - ليست هناك حداثة مطلقة، كلية وعالمية، وإنما هناك حداثات تختلف من وقت لآخر ومن مكان لآخر. وبعبارة أخرى فإن

الحداثة ظاهرة تاريخية، وهى مثل كل الظواهر التاريخية مشروطة بظروفها، محددة بحدود زمنية ترسمها الصيرورة على خط التطور، فهى تختلف إذن من مكان لآخر، ومن تجربة تاريخية لأخرى، الحداثة فى أوربا غيرها فى الصين، غيرها فى اليابان.. من هنا تأتى خصوصية الحداثة عندنا، أى دورها الخاص فى الثقافة العربية المعاصرة، وهو الدور الذى يجعل منها بحق حداثة عربية[1]. وما يقال عن الحداثة ينطبق على ما بعد الحداثة، بل إن الأخيرة أكثر دخولاً فى التنوع والاختلاف، وهذا ما تعكسه الحوارات والمناقشات التى سوف نتعرض لها فى هذه الدراسة.

وقد عرض كثير من المؤلفين الأوربيين لاستعمال مصطلح ما بعد الحداثة، ومن هؤلاء مايكل كُولر Michael Koehler فى مقال له عام ١٩٧٦ تحت عنوان Postmodernism أشار فيه إلى استخدام المصطلح واشتقاقاته عند فيديريكو دى أونيس عام ١٩٣٤، وعند عالم الأنثروبولوجيا دادلى فيتيس عام ١٩٤٢، وعند أرنولد توينبى المؤرخ الشهير الذى يرجع استخدام هذا المصطلح عنده إلى عام ١٩٤٧ حسب رأى كولر، وهناك تشارلز أولسون (فيما بين عامى ١٩٥٠ و١٩٥٨) وإيرفنج هاو (١٩٥٩)، وصولاً إلى المتأخرين من أمثال هارى ليفين (١٩٦٩) وليزلى فيدلر (١٩٦٥) وأميتاى انزيونى (١٩٦٨) وإيهاب حسن فى مقاله عما بعد الحداثة عام ١٩٧١ ورالف كوهين فى «التاريخ الأدبى الجديد» عام ١٩٧١. وبعد أن ينتهى مايكل كولر من هذا الاستعراض لمصطلح ما بعد الحداثة يقول إنه من الواضح عدم وجود اتفاق على ما يمكن اعتباره «بعد حديث». ويرجع ذلك لأسباب كثيرة منها المعنى المزدوج لمفهوم الفترة «الحديثة». فلفظ الحديث - كما يقول

(١) انظر د. محمد عابد الجابرى، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، المركز الثقافى العربى، بيروت، الطبعة الأولى، سبتمبر ١٩٩١م ص ١٦.

كولر ـ يمكن اعتباره مرادفًا لكلمة DIE NEUZEIT الألمانية التى تعنى حرفيًا «العصر الجديد» رغم أنها تترجم عادة «الفترة الحديثة» THE MODERN PERIOD ، أو العصور الحديثة Modern Times، وهذا التعبير من وجهة نظر كولر يشير إلى الفترة الممتدة منذ عصر النهضة الأوروبية، أى منذ حوالى عام ١٥٠٠م ومع هذا يخلص كولر إلى أن ما بعد الحداثة لم يبدأ فى التشكيل إلا فى السبعينيات، أى منذ عقدين من الزمان ومن ثم فإنه يسمى الفترة من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٧٠ باسم الحداثة المتأخرة. وهذا التقسيم يعد أكثر التقسيمات مصداقية عند كثير من مفكرى ما بعد الحداثة، إذ يرون أن الحداثة تبدأ من منتصف القرن التاسع عشر تقريبًا وتستمر إلى العقود الأولى من هذا القرن أو إلى منتصفه، وبعضهم يعود ببداية الحداثة إلى القرن الثامن عشر، وهو المسمى فى أوروبا «عصر التنوير»، وتستمر إلى نهاية الحرب العالمية الثانية لكى تعقبها فترة الحداثة المتأخرة.

ويحدد تشارلز جنكس فى مؤلف له عن ما بعد الحداثة أزمنة الحديث فى الفترة من عام ١٩٢٠ إلى عام ١٩٦٠، والحديث المتأخر خلال عقد الستينيات، أما ما بعد الحديث فيتداخل مع المرحلة السابقة إذ يبدأ من الستينيات ويستمر إلى الآن. ولكن تحديدات جنكس تختص بمجال العمارة. وسوف نرى فيما بعد أن ما بعد الحداثة لا تقتصر على الآداب والفنون فقط، بل تشمل مجالات كثيرة من أهمها العمارة. ومن ثم فإن هناك مؤلفين كثيرين وقفوا أبحاثهم المابعد حداثية على الميدان المذكور، وتوسعوا فى بحث سماته وخصائصه وتداخله مع الميادين والتيارات الأخرى.

أما الناقد المصرى الأمريكى إيهاب حسن ـ وهو من أبرز المتخصصين فى أبحاث ما بعد الحداثة وصاحب الفكرة التى تقول باستحالة التحديد ـ فقد قدم فى بحثين منشورين عامى ١٩٧١ و١٩٨٠

على التوالى نوعًا من التحديد لتاريخ ما بعد الحداثة، إذ رأى اعتمادًا على سمات وخصائص معينة أن فترة ما بعد الحداثة تبدأ منذ الثلاثينيات من هذا القرن، بل إنها - أى ما بعد الحداثة - يمكن أن تعود إلى التسعينيات من القرن الماضى. ومعنى ذلك أن الفترة التى شهدت ظهور ما بعد الحداثة فى بعض البلدان هى نفسها التى شهدت ظهور الحداثة أو الحداثة المتأخرة فى بلدان أخرى. وهذا ليس بغريب فهناك الآن، فى العالم، بلاد لم تدخل مرحلة التحديث بعد، وبلاد أخرى مازالت على الأعتاب، وبلاد تعانى من أعتى صنوف التخلف.. هذا إذا نظرنا إلى الحداثة من منظور شامل يشمل العالم كله، أما إذا اقتصرنا على العالم المتقدم فى أوربا وأمريكا وبعض بلاد العالم الأخرى نجد أن الفروق ليست شديدة التفاوت. وكل هذ إن دل فإنما يدل على أن مصطلحى الحداثة وما بعد الحداثة ينطويان على كثير من المشاكل وكثير من التعقيدات سواء بالنسبة لتحديد الفترة، أو بالنسبة لتحديد المفهوم على نحو ما سنرى فى السطور التالية. وعلى أية حال فإننا نجد أنفسنا أكثر ميلاً إلى الرأى الذى يقول إن ثقافة هذا القرن العشرين هى ثقافة ما بعد الحداثة.

مفهوم ما بعد الحداثة

هناك - كما أسلفنا - ارتباط كبير بين مصطلحين يميزان المرحلة الجارية فى أوربا وأمريكا وهما «ما بعد الحداثة» و«ما بعد الصناعى». وسوف نحاول البحث عن تحديد أو تعريف لما بعد الحداثة من خلال عرضنا لآراء مجموعة من المؤلفين، ثم ننتقل إلى المصطلح الثانى لعرض الآراء الدائرة حوله كذلك وإبراز التداخل الحادث بين المصطلحين، وما ينطوى عليه ذلك من تمديد وتشعيب وتداخل لحركة الثقافة فى المجتمع. وهذه سمة تميز دوائر البحث الآن فى كل أنحاء العالم. وسبق أن نبهنا

إليها عندما كتبنا عن علم النص وقلنا إنه علم عبر التخصصات -inter disciplinario ، أى يتناول الظاهرة اللغوية عبر مجموعة من التخصصات العلمية كعلوم القواعد واللسانيات والتاريخ والاجتماع والاقتصاد وسواها . ثم إنه لم يعد يقتصر على دراسة اللغة الأدبية ، كما كان الحال فيما مضى ، بل يمتد ليشمل لغة الحديث ، ولغة الصحافة ، والاقتصاد ، والسياسة .. إلخ .

ونتوقف أولاً عند ديك هيبدايج Dick Hebdige فى كتاب له صادر عام ١٩٨٨ (٢) ، حيث يقول إن نجاح مصطلح ما بعد الحداثة قد ولد مشاكل خاصة به ، ثم يشير إلى أنه مع انتهاء عقد الثمانينيات سوف تزيد صعوبة التحديد الدقيق للمعنى وراء مصطلح «ما بعد الحداثة» ، لأنه يتشعب عبر مناقشات مختلفة ، ويتجاوز الحدود ما بين فروع المعرفة المتنوعة ، وتسعى أطراف مختلفة للاستشهاد بهذا المصطلح واستخدامه للتعبير عن خِضَمّ من الأشياء والتوجهات والطوارئ المتنافرة . ويقدم هيبدايج عدة استعمالات لمصطلح ما بعد الحداثة عند آخرين مثل جان فرانسوا ليوتار الذى قال عن ما بعد الحداثة إنها حركة تقبل بمفهوم «كله ماشى» ، وذلك أثناء الهجوم الذى شنه على مفهوم آخر يختص بعمارة ما بعد الحدثة . كما عرض هيبدايج لآراء وأفكار كُتّاب آخرين مثل جاى ديبور فى كتابه «مجتمع المشاهد» (بفتح الميم) (١٩٦٧) وجان بودريلارد فى أعماله الصادرة فى السبعينيات ، وغيرهما ، لكنه - أى هيبدايج - بدا وكأنه قد تبنى مفاهيم بودريلارد عندما قال : «إن ما بعد الحديث هو الحداثة الخالية من الأحلام والآمال التى مكنت البشر من احتمال الحداثة» . ويضيف : «إن ما بعد الحداثة هى حالة من فقدان المركزية ، ومن التشعب ، نساق فيها من مكان إلى مكان عبر سلسلة متصلة من السطوح العكسية كالمرايا المتقابلة ، تجذبنا

(٢) عنوان الكتاب Hidin in The Lightt: On Images and Things.

صرخة الدال Signifier المجنون». ويصف هيبدايج ما بعد الحداثة بأنها التلفيق، والتعارض (أى محاكاة الأشكال السابقة ومزجها)، والأليجورية (المجاز)، والفراغ المفرط فى العمارة الجديدة.

وممن استعملوا مصطلح ما بعد الحديث فى فترة مبكرة جوزيف هودنوت Hudnut، الذى يقال إنه استخدمه منذ عام ١٩٤٥، وربما قبل ذلك التاريخ، ويصف هودنوت عمارة ما بعد الحداثة بأنها لون من البناء سابق التجهيز يتم على نطاق الإنتاج الضخم، وهذا المفهوم يرفضه حاليًا كثير من المعماريين المنتمين لمذهب ما بعد الحداثة لأنهم يرون أنه يصف عمارة الحداثة المتأخرة ultra - modernism وليس ما بعد الحداثة. وقد كتب هودنوت، فى مقال منشور عام ١٩٤٥ يقول: لا أتخيل إنسانًا رومانسيًا يملك المنزل الذى سأصممه للمستقبل. ولن أدافع عن اختيار العميل لأنه ينبع من الضعف البشرى. كلا، لسوف يكون المالك إنسانًا حديثًا أو إنسانًا ينتمى لمذهب ما بعد الحداثة إذا تصورنا وجود مثل هذا المفهوم: فلا عاطفة، ولا خيالات جامحة ولا أهواء. ومن ثم سيكون ذوقه وتفكيره أكثر انتسابًا لأسلوب الحياة فى مجتمع جمعى صناعى، وسيبدو له العالم بمثابة نظم من التتابع السببى يتحول فى كل يوم على أيدى معجزات العلم المتراكمة». وكما هو واضح فإن منزل المستقبل فى عرف جوزيف هودنوت هو المنزل أو الكوخ سابق التجهيز، لقد تخيل هودنوت، تلك المنازل فى مقالات منشورة عام ١٩٤٩ على النحو التالى: «إنها تُضغط بواسطة ماكينات عملاقة تشكل البلاستيك أو الصلب، وتنتج خطوط التجميع عشرات الآلاف منها، وتسلم فى أى مكان بمجرد طلبها بالهاتف، وتصبح جاهزة للسكنى بمجرد ربط بعض المسامير». وقد كتب تشارلز جنكس فى كتاب له صادر عام ١٩٨٦ عنوانه ?What is Post - Modernism أن هودنوت أدخل مصطلح «ما بعد الحداثة» إلى عالم اللاشعور

المعماري. ولعل جنكس استقي ذلك من قول هودنوت: «إننا لم نتعلم بعد كيف نضفي معنى مقنعًا على الأساليب والدوافع الحديثة».

وقد استخدم المؤرخ الشهير أرنولد توينبي مصطلح ما بعد الحديث في عدة أجزاء من كتابه Astudy of History صدرت عامي ١٩٣٩ و١٩٤٥، فضلا عن طبعات أخرى مختصرة. ويستخدم توينبي هذ المصطلح للإشارة إلى التغيرات التي شهدتها الحضارة الغربية منذ نهاية القرن التاسع عشر، ولوصف الفترة التي تبدأ منذ الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨). ويؤرخ توينبي بما بعد الحديث للإشارة إلى ظهور الطبقة العاملة الصناعية في المدن، وذلك بعد أن استخدم كلمة حديث Modern للإشارة إلى الطبقة الوسطى في الحضارة الغربية، وفي ذلك يقول: إن تعريف الثقافة الغربية الحديثة، باعتبارها حقبة من التطور الثقافي الغربي تتميز بصعود الطبقة الوسطى، يلقي الضوء على الظروف التي ربما يتمكن فيها أي غريب متلق لتلك الثقافة من أن يجعل منها ثقافته الخاصة، وذلك قبل بدء حقبة ما بعد الحداثة في الغرب التي تتسم بظهور طبقة عاملة في المدن الصناعية . ففي العصر الحديث في التاريخ الغربي تتناسب قدرة غير الغربيين على الاستغراب مع قدرتهم على الأخذ بأسلوب حياة الطبقة الوسطى في الغرب».

ومن الاستعمالات المبكرة أيضًا لمصطلح ما بعد الحداثة ما ورد في كتابات المؤرخ الفني الأسترالي برنارد سميث ولعله واحد من أقدم من طبقوا هذا اللفظ في القرن العشرين على الفنون البصرية. وقد استخدمه في خاتمة عمل له صادر عام ١٩٤٥ حيث استدل به على ظهور واقعية سياسية واجتماعية جديدة في أعمال الفنانين الأستراليين نويل كونيهان، وجوزل بيرجنر، وفيكتور أوكونور. وفي هذا الشكل الجديد من الواقعية تمتزج عناصر مستوحاة من التعبيرية بأخرى مستمدة من أساليب مختلفة من القرن العشرين مع التصوير الواقعي لموضوع

الفقر والكدح فى العمل. ويضع برنارد سميث خصائص للفن «بعد الحداثى» يستقيها من أعمال كتاب آخرين على النحو التالى:

- توينبى (١٩٣٩): ما بعد الحرب العالمية الأولى= حقبة ما بعد الحداثة - الفن الحديث = الأشكال المهجورة البيزنطية (الطراز القوطى الجديد أو ما قبل الروفائيلية) أو المستقبلية.

- دى أونيس (١٩٣٤) وكل من كيتيس وهيس (١٩٤٢): شعر ما بعد الحداثة = رفض للزخرفة الحداثية الأسبق زمناً.

- هودنوت (١٩٤٥): المنزل ما بعد الحديث = ١ - امتداد الوظيفية المميزة للحركة الحديثة، واختفاء الزخارف، ٢ - يحتاج إلى حساسية المعمارى.

- سميث (١٩٤٥): الفن الحديث «بعد البيزنطى» = رفض للزخرفة واتجاه نحو مزيد من التجريد. فن ما بعد الحداثة (فى الأربعينيات) = رفض للتجريد الحداثى.

وهناك مفاهيم أخرى للحداثة وما بعد الحداثة فى العالم المتحدث باللغة الإسبانية (إسبانية وأمريكا اللاتينية) نتركها الآن لفترة لاحقة عندما نركز على مفهوم الحداثة الذى كان له فى أمريكا اللاتينية بالذات اعتبار خاص[٣]. ولعلنا لاحظنا، فى السطور السابقة، أننا اقتصرنا على النظريات المبكرة لمفهوم ما بعد الحداثة، وذلك لأن النظريات الأحدث الخاصة بهذا المفهوم مرتبطة بمفاهيم المجتمع بعد الصناعى، والتى تكونت خلال العشرين أو الثلاثين عاماً الأخيرة لوصف التغيرات الحادثة فى التكنولوجيا والمعرفة العلمية وطبيعة العمل. وهذا ما سوف نناقشه فى السطور التالية.

مفهوم ما بعد الصناعى

(٣) انظر فى ذلك الفصل الأول من كتابنا «رائد الشعر الإسبانى الحديث»، وهو تحت عنوان «خوان خمينيث وحركة الحداثة».

استعمل هذا المصطلح فى كثير من الأعمال التى ظهرت فى الفترة الأخيرة عن عصر «المعرفة» أو «المعلومات» المعتمدة على الحاسب الآلى، فضلاً عما يتعلق بالمفاهيم الخاصة بطبيعة العلاقة بين المجتمع الصناعى والمجتمع بعد الصناعى. وقد سجل دانيال بل في دراسة مهمة له ظهرت عام ١٩٧٣ تحت عنوان «الدخول إلى مجتمع ما بعد الصناعى» استعمالات مبكرة لفكرة ما بعد الحديث فى مؤلفات لآرثر ج. بنتى (١٩١٧)، وديفيد ريزمان (١٩٥٨) وهيرمان كان وأنتونى ج. فينر (١٩٦٧)وزبيجنيو بريزنسكى (١٩٧٠)، وكينيث كنيستون وبول جودمان (١٩٧١) وآلان تورين، وروجيه جارودى وغيرهم. وكان آرثر بنتى من أوائل من كتبوا عن عدم ملاءمة المنتجات الصناعية لفن العمارة، وقال باستحالة الخروج بلون معمارى جديد من تلك المنتجات. وفى كتاب له عنوانه «ما بعد الصناعى» (١٩٩٢) كتب يقول: «إن كافة ألوان الفن بلا استثناء يتهددها الفناء بشكل أو بآخر بسبب الإنتاج الآلى. ولا يبدو أن ثمة بديلاً لكل ما هو مهدد. ويمكن القول بأن مشكلة العمارة بالغة التعقيد بحيث لا يمكن إطلاق تعميمات مبسطة عليها. لكن العمارة تتعرض لهجوم من كل جانب، تشنه عليها مجموعة متشابكة من التأثيرات التى يحاول المعمارى مجابهتها بلا فائدة. ومعظم هذه التأثيرات جاءت نتيجة مباشرة و غير مباشرة لإنتاج الآلة الذى لا تنظمه قواعد». ويدعو بنتى للعودة إلى المجتمع الحرفى اللامركزى القائم على الورش الصغيرة، حيث العمل الذى يسمو بالنفس، وهو المجتمع الذى يطلق عليه «دولة ما بعد الصناعية»، ولكن بنتى تعرض بعد سنوات للنقد باعتبار أنه يقدم رؤية رجعية غير واقعية للمجتمع بعد الصناعى الجديد. وعلى الرغم من ذلك فإن معظم النظريات الحديثة المتعلقة بمجتمع ما بعد التصنيع لا تزال تحمل لمحات من رؤية بنتى المتمثلة فى أن تنظيم الآلات والتحكم فيها وتقسيم

العمل بين الإنسان والماكينات قضايا جوهرية فى المذهب ما بعد الصناعى.

وتختلف صفات مجتمع ما بعد الصناعة من مؤلف لآخر وفقًا لرؤية كل منهم وموقفه من طبيعة العمل والإنتاج. فإذا كان بنتى قد أدان مجتمع الرفاهية الذى صنعته الآلات، فإن ديڤيد ريزمان يطابق بين هذا المجتمع المرفه ومجتمع ما بعد التصنيع. وقد استخدم برزينسكى عام ١٩٧٠ وصف «المجتمع التكنوقراطى» للدلالة على المجتمع الذى تسوده التكنولوجيات والإلكترونيات فى سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية. وقد انتقد دانيال بل هذا المفهوم لما ينطوى عليه من تحويل بؤرة التغيير من المعرفة النظرية إلى التطبيقات العملية للتكنولوجيا، ولما يتسم به من طابع الحتمية التكنولوجية. وذلك لأن دانيال بل يرى أن المبدأ المحورى فى المجتمع بعد الصناعى هو المعرفة العلمية النظرية وليس التكنولوجيا. ولهذا فإن زيادة تقسيم العمل الذهنى، فى نظره، يمثل إحدى سمات المجتمع بعد الصناعى. وقد ركز بل على هذا المفهوم فى كتابه المذكور «الدخول إلى مجتمع ما بعد الصناعى» (١٩٧٣) موضحًا التغير فى البنية الاجتماعية، وطريقة تحول الاقتصاد وإعادة تنسيق نظام شغل الوظائف فى إطار العلاقات الجديدة بين العلم والتكنولوجيا. وقد وجه بل اهتمامه فى أبحاث أخرى (١٩٧٦) إلى اتساع الهوة بين الاقتصاد والسياسة والثقافة، حيث رأى أن ثقافة ما بعد الحداثة هى بمثابة امتداد للثقافة النرجسية الحديثة واتساع للفجوة بين المجتمع والقيم. وعندما أدرك بل أن مفهومه عن المجتمع بعد الصناعى ينطوى على تعميم موسع قام بتجزيئه إلى المكونات الأساسية التالية:

١ - قطاع اقتصادى: التحول من إنتاج السلع إلى مجتمع الخدمات.
٢ - التوزيع المهنى: هيمنة الطبقة المهنية وطبقة الفنيين.
٣ - المبدأ المحورى: المعرفة النظرية تشغل موقعًا مركزيًا بوصفها

مصدراً للابتكار وصياغة السياسات فى المجتمع.

٤ ـ التوجه المستقبلى: التحكم التكنولوجى والتقييم التكنولوجى.

٥ ـ صنع القرار: خلق تكنولوجيا ذهنية جديدة.

وقد كتب بل عام ١٩٧٣ عن انهيار الكل المتكامل الذى تمتزج فيه الثقافة والشخصية والبنية والاقتصاد بفضل وجود نسق قيمى واحد.. وكان هذا موجوداً فى المجتمع البرجوازى و(الرأسمالى) فى القرن التاسع عشر،.. ومن باب المفارقة أن كل هذا دمرته الرأسمالية ذاتها: فالإنتاج الضخم والاستهلاك الضخم فى ظل الرأسمالية شجعا بحماس على ظهور نمط من الحياة القائمة على مبدأ اللذة. مما أدى إلى تدمير القيم البروتستانتية.. وعاد بل إلى كلام شبيه بهذا عام ١٩٧٦م قال فيه: «بسبب ابتكار الرأسمالية (للاعتماد الفورى) لم يبق سوى مذهب اللذة، وفقد النظام الرأسمالى مذهب التعالى».. وقال أيضاً: «إن المشكلة الحقيقية فى المودرنية هى مشكلة العقيدة أو (الأزمة الروحية) مما يعيدنا إلى مذهب العدمية».. ومما يجدر ذكره أن أفكار دانيال بل عن المجتمع بعد الصناعى تتشابه مع أفكار سان سيمون عن المجتمع الصناعى.. وهذا يدل على أن المجتمع بعد الصناعى عند بل ينبغى أن يفهم على أنه امتداد للمجتمع الصناعى، لا على أنه مرحلة جديدة مختلفة عنه كل الاختلاف.. وهذه الفكرة موجودة أيضاً فيما يخص الصلة بين مجتمع ما بعد الحداثة ومجتمع الحداثة..

نظريات التفكيك

معروف عن نظريات التفكيك، بصفة عامة، أنها تتجنب تقديم أية تعريفات واضحة حتى للتفكيكية ذاتها.. والتفكيكية.. كما يقول كريستوفر نوريس تعطل وتعلق كل ما نأخذه قضية مسلماً بها فى اللغة وفى تجربة التواصل الإنسانى واحتمالاتها المعتادة.. ثم إنه لا يمكن

تقديم التفكيكية بوصفها «نظرية» أو «نظامًا» أو حتى مجموعة من الأفكار الثابتة المستقرة.. ومن يفعل ذلك يكون كمن يقف ضد طبيعة هذه النظرية(٤).

وعلى الرغم من هذا الجانب المضطرب فى التفكيكية فإنها قد حظيت باهتمام كبير من قبل المنتمين لمذهب ما بعد الحداثة، وكثيرون من هؤلاء وجهوا اهتمامهم نحو تفكيك قائمة مختارة من نصوص الحداثة، ثم استبدلوا بها قوائم جديدة تشتمل على بدائلهم بعد الحداثية.. وينبغى أن نشير إلى أن المنحى التفكيكى فى مذهب ما بعد الحداثة مختلف عن التفكيكية فى حد ذاتها، وإن كانت خصائص كل منهما واحدة أو متقاربة.. فالتفكيكية، كما جاء فى كتابات مؤسسها جاك دريدا تهاجم الصرح الداخلى سواء الشكلى أو المعنوى للوحدات الأساسية للتفكير الفلسفى، كما تهاجم ظروف الممارسة الخارجية، أى الأشكال التاريخية للنسق التربوى لهذا الصرح والبنيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمؤسسة التربوية.. وقد أشار كريستوفر نوريس فى كتابه عن «التفكيكية» إلى الكثير من خصائص هذه الحركة.. من ذلك أنها تقلب مسلمات الفلسفة الكلاسيكية، رأسًا على عقب، ومن هذه المسلمات القول إن الفلسفة تستطيع التوصل إلى الحقائق التى يطمسها الأدب ويفسدها بالتلاعب الظاهرى باللغة والخيال، فى حين أن الفلسفة والتفكير العلمى هما أيضًا مرتبطان ببنيات لغوية لها تأثير حيوى وقدرة على تعقيد النشاط المنطقى فى كل من الفلسفة والتفكير العلمى.. أى أن آليات التعطيل فى الأدب والفلسفة بل والتفكير العلمى واحدة، ومن ثم يكون الوصول إلى الحقيقة المطلقة أمرًا فى غاية الصعوبة.. ثم إن التفكيكية هى أولاً

---

(٤) انظر كريستوفر نوريس، التفكيكية، النظرية والممارسة، ترجمة د. صبرى محمد حسن، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٩م، ص ١٤ - ٢١.

وأخيراً ـ وكما يرى نوريس ـ نشاط نصى، يمثل إثارة لعلامات استفهام حول جوهر التفكير الميتافيزيقى الذى يضع المفاهيم المتطابقة خارج نطاق التلاعب باللغة، وفى مستوى يعلو على هذا التلاعب.. ونظريات التفكيك فى مذهب ما بعد الحداثة هى تلك النظريات التى تستخدم مفاهيم من النظرية التفكيكية أو المرتبطة بها بهدفين هما:

١ ـ إما تكوين فكرة عن ما بعد الحداثة بوصفها انفصالاً عن الأعمال والقواعد المنتمية للتيار الحديث والحداثة السابقين، وذلك كما نرى فى أعمال حسن وليوتار.

٢ ـ وإما لنقد أشكال أخرى لما بعد الحداثة بأعمالها وقواعدها، كما فى أعمال ليوتار وجيمسون، على سبيل المثال، ونقدهما لعمارة ما بعد الحداثة والنظريات الخاصة بذلك.. وكل هذا يدل على أن التفكيكية بصفتها النظرية كان لها دور مهم، على هذا النحو أو ذاك فى صياغة جانب كبير من نظريات ما بعد الحداثة.. وسوف نتوقف فى السطور التالية عند أهم المفكرين الذين كان لهم دور بارز فى بلورة المنحى التفكيكى فى نظريات ما بعد الحداثة.

إيهاب حسن

ما بعد الحداثة عند إيهاب حسن يؤرخ لها منذ عام ١٩٧١م، وهو العام الذى ظهر فيه كتابه The Dismem إضافة إلى مقالته Besment of Orpheus postmodernism: A practical Bibliography.. وقد قال تشارلز جنكس عن المقالة المذكورة: «إنها تسجيل لميلاد ما بعد الحداثة وبمثابة شهادة نسب لها».. ويقول إيهاب حسن: إن مفهوم ما بعد الحداثة (الذى يمكن أن تضاف إليها أيضاً صفة التفكيكية) بدأ ينتشر فى شتى أنحاء العالم فى السبعينيات من خلال أبحاث أمريكية (من بينها بالطبع كتابات حسن نفسه) ووصل إلى أسماع نقاد من

أمثال جان فرانسوا ليوتار.. وقد استخدم ليوتار مصطلحى ما بعد الحديث وما بعد الحداثة بعد إيهاب حسن لكن المفاهيم التفكيكية الموجودة فى أعمال حسن عن ما بعد الحداثة كانت موجودة من قبل فى أعمال نقاد فرنسيين مثل جاك دريدا (الذى صدرت بعض أعماله التفكيكية فى الستينيات) وبودريلار وليوتار نفسه.. ومن هذه المفاهيم ضرورة التحرر من أعمال الحداثة، واستحالة تحديد الحقيقة وغيرهما.

وإذا كان إيهاب حسن قد كتب عن ما بعد الحداثة فى أوائل السبعينيات، إلا أنه لا يرى أنها بوصفها حركة تبدأ منذ هذا التاريخ، وإنما تعود بدايتها إلى الثلاثينيات من هذا القرن الميلادى، بل إلى التسعينيات من القرن الماضى.. أما الخاصية الرئيسية التى تميز ما بعد الحداثة فهى استحالة التحديد.. ومن ثم فإنه من الصعوبة بمكان وضع خصائص محددة لما بعد الحداثة، والتمييز بينها وبين الحداثة، التى يفترض أنها (أى ما بعد الحداثة) جاءت لتثير علامات استفهام حول أعمالها، ولتكون بديلاً عنها.. ويضرب حسن مثالاً لاستحالة التحديد والتمييز بين الحركتين بخاصية أو خاصيتين يُقال إنهما من خصائص ما بعد الحداثة، وهما المفارقة والمحاكاة التهكمية Irony parady، ويمكن القول إنهما أيضًا من خصائص الحداثة.. وليس هذا فقط، بل إن الحداثة يمكن النظر إليها على أنها ظلت قائمة إلى جانب ما بعد الحداثة، واشتملت على عناصر مشتركة مثل التوجه التكنولوجى، وسلب الإنسانية (أو التجريد) والبدائية، ومذهب الإثارة الجنسية والتناقض الاسمى، والتجريبية، وهذه عناصر أصبحت أكثر دخولاً فى مذهب ما بعد الحداثة..

وعلى الرغم من وجود تشابه بين مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة فإن إيهاب حسن يضع سلسلة من التقابلات بين الاثنتين نختار منها ما يلى:

ـ الحداثة تتجه نحو المدينة، وما بعد الحداثة تأخذ إلى جانب المدينة القرية الكوكبية مما قد يؤدى إلى زيادة أو تقليل الدمار والفوضى.

ـ الحداثة أخذت بالمذهب التكنولوجى، وما بعد الحداثة تتجه نحو التكنولوجيا خاطفة السرعة، وظهور أشكال فنية جديدة، وحدوث تشتيت لا نهاية له بواسطة وسائل الإعلام.

ـ قامت الحداثة على التجريبية، فى حين أن ما بعد الحداثة تقول ببنيات مفتوحة، غير متصلة أو محددة، ارتجالية أو عفوية مع وجود التزامن، والخيال، والتلاعب، والفكاهة، والمحاكاة التهكمية، وتزايد الإشارة للذات، وتداخل الوسائط، ومزج الأشكال، واختلاط المستويات، ونهاية المبدأ الجمالى التقليدى الذى يركز على جمال العمل الفنى أو تفرده.

ـ قالت الحداثة بالتناقضية، بينما تدعو ما بعد الحداثة إلى الثقافات المتقابلة، واجتياز التغريب عن الثقافة بأكملها، وقبول عدم الترابط، وعدم الاستمرار، وتطور التجريبية الراديكالية فى الفن كما فى السياسة أو الأخلاق.

وفى مقال لإيهاب حسن عام ١٩٨٠م يطرح خمسة أفكار لثقافة ما بعد الحداثة، وتتسم طروحاته هنا أيضاً بخاصيتى استحالة التحديد والتفكيك.. وهذه الأفكار هى:

١ ـ اعتماد تيار ما بعد الحداثة على تجاوز الصبغة الإنسانية للحياة الأرضية بصورة عنيفة، بحيث تتجاذب فيها قوى الرعب والمذاهب الشمولية، والتفتت والتوحد، والفقر والسلطة..

٢ ـ ينبع تيار ما بعد الحداثة من الاتساع الهائل للوعى من خلال منجزات التكنولوجيا، ونتيجة لذلك صار الوعى ينظر إليه على أنه معلومات، والتاريخ على أنه حدوث، وتلك رؤية متناقضة ظاهرياً.

٣ ـ فى الوقت نفسه يتبدى تيار ما بعد الحداثة فى انتشار اللغة

بوصفها مقوماً إنسانياً، وفى غلبة الخطاب والعقل..

٤ - ما بعد الحداثة توحى بنمط جديد من التقاء الفن بالمجتمع على عكس ما حدث فى تيار الحداثة الذى كان يقبع فى برج عاجى.

٥ - يتطلع تيار ما بعد الحداثة إلى الأشكال المفتوحة، والمرحة والطموحة، والانفصالية، والمتروكة أو غير المحددة، لتكوين خطاب مؤلف من شظايا، أو تكوين إيديولوجية التصدع التى تعمد إلى الحل والفض وتستنطق الصمت.

ويضيف إيهاب حسن مفهوم «الإنشائية» إلى خصائص أو محددات ما بعد الحداثة فى مقالات له نشرت عام ١٩٨٦م ولكن تعريف الإنشائية لا يعنى «إنشاء الواقع» فحسب بل يرتبط بمفاهيم أخرى، انتشرت هى الأخرى فى فترة ما بعد الحداثة، مثل «استحالة التحديد» و«التشرذم» و«نقض الأعمال الأدبية المقننة» أو «اللا ذاتية» و«اللا عمق» و«اللاتمثيلى» و«اللا تقديمى»، والمفارقة، والتهجين، والاحتفالية، والأداء، واللا مفارقة..

ويلاحظ أن إيهاب حسن فى تنظيراته لما بعد الحداثة يهتم بالدرجة الأولى، بالأعمال الأدبية. ومن ثم يشير إلى بعض الأعمال التى تنسب إلى الحداثة، كما يشير إلى أعمال أخرى ما بعد حداثية.. بل إنه يرى أن بعض قدامى الكتاب، ممن برزوا فى النصف الأول من القرن العشرين، يتوافقون مع تيار ما بعد الحداثة مثل صمويل بيكيت، وخورخى لويس بورخيس، ونابوكوف وغيرهم.. ويرى إيهاب حسن أن تيار ما بعد الحداثة يمثل استمراراً لتيار الحداثة، ومن ثم فإن مقطع Post (ما بعد) لا يعبر عن الانفصال بقدر ما يعبر عن الاستمرارية.. وإذا كان إيهاب حسن قد اهتم بالأعمال الأدبية فإن هناك نقاداً آخرين من تيار ما بعد الحداثة صبوا اهتمامهم على مجال آخر يحظى بنصيب وافر فى التنظيرات الما بعد حداثية وهو مجال العمارة.. ومن هؤلاء تشارلز

جنكس الذى سوف نكتب عنه، إن شاء الله، عندما نتناول نظريات المزاوجة.

جان فرانسوا ليوتار

يقول ليوتار فى مقدمة كتابه The Postmodern Condition (١٩٧٩) إنه يقصد بمصطلح ما بعد الحداثة «وضع المعرفة فى المجتمعات بالغة التقدم».. وهذا المصطلح - فى رأيه - يشير إلى حال الثقافة فى أعقاب التغيرات التى بدلت قواعد اللعبة بالنسبة للعلم والأدب والفنون منذ نهاية القرن التاسع عشر.. ويضيف ليوتار معرفًا ما بعد الحديث بأنه «شك فيما وراء القص».. ولعل هذا التعريف الأخير - كما تقول مارجريت روز - يميز بدقة بين معنى المصطلح عند ليوتار ومعناه عند علماء الاجتماع أو عند إيهاب حسن، وهو فى الوقت نفسه يحتفظ بالعناصر التفكيكية المستوحاة من إيهاب حسن ويضيف إليها.. ومن بين أنواع ما وراء القص التى ذكرها ليوتار فلسفة هيجل، والهرمنيوطيقا، والماركسية، والرأسمالية، وآراء هابرماس الذى تعرض فيما بعد لهجوم عنيف من ليوتار فى كتاب له صادر عام ١٩٨٢م لأن هابرماس حاول بعد عام ١٩٧٩م الدفاع عن «مشروع المودرنية» فى محاضرة له عنوانها Adorno Prize (١٩٨٠) ضد مفهوم ما بعد الحداثة عند المحافظين الجدد.. وإذا كان ما بعد الحديث عند ليوتار يمثل شكًا فيما وراء القص فإنه يعنى الشك فى الفلسفات والمذاهب المذكورة بغية تجاوزها إلى مشروع أكثر حداثة أو بتعبير أدق «ما بعد حداثى»..

ويبدأ ليوتار كتابه الصادر عام ١٩٧٩م بقوله: «بداية يقوم هذا الكتاب على افتراض أن حال المعرفة يتغير بتغير المجتمعات ودخولها إلى ما يعرف بعصر ما بعد التصنيع، ودخول الثقافة إلى مرحلة ما بعد الحديث».. ويرجع هذا التغير - فى رأى ليوتار - إلى الخمسينيات من

هذا القرن العشرين أو اكتمال إعادة البناء فى أوربا . . ويستعمل ليوتار مصطلح ما بعد عصر التصنيع بالمفهوم الذى رأيناه من قبل عند دانيال بل أى المجتمع الذى تمثل فيه المعرفة النظرية أو العلم المبدأ المحورى، ولكن ليوتار يختلف عن بل فى أن السمة الرئيسية التى يركز عليها الأول هى فهم المعرفة العلمية بوصفها خطابًا. أى أن المعرفة العلمية عند ليوتار لا تتعدى كونها نوعًا من أنواع الخطاب، فيتعامل معها بأسلوب تفكيكى مثلها مثل الأشكال الأدبية الأخرى أو الخطاب الفلسفى. . كما يتعامل ليوتار مع المعرفة العلمية بوصفها قابلة للصمود أو الانهيار حسب علاقتها بألوان الخطاب الأخرى الشمولية أو ألوان ما وراء القص الشمولية.

وعلى الرغم من هجوم ليوتار على الماركسية باعتبارها شكلاً من أشكال ما وراء القص فإنه يبدو متأثرًا ببعض مقولاتها ومفهوماتها مثل مفهومى نزع الملكية والتشييء، ومقولة اقتصار العمل على إنتاج قيم التبادل بدلاً من قيم الاستخدام. . وتتسع الهوة بين مفهوم ليوتار عن العلم الحديث ومفهوم بل عن العلم فى مجتمع ما بعد التصنيع، ولكن يبدو أن ليوتار يرى أن الهدف من العلم هو الوصول بالتلاعب اللغوى إلى الحد الأقصى، ومن ثم يخلص إلى أنه لا فائدة من انتشار الكمبيوتر فى المجتمع (الذى يعد أساسيًا فى كثير من التعريفات الأخرى لمجتمع ما بعد التصنيع) إلا إذا أُعيد توجيهه من وظيفة تحسين الأداء إلى فتح أبواب الذاكرة وبنوك المعلومات جميعها للعامة.

ويقدم ليوتار فى كتابه المذكور الصادر ١٩٧٩م ملخصًا للأوضاع التى وصفها بما بعد الحديث فى النقاط التالية:

١ - تشاؤم بشأن ما يُسمى «بما وراء القص» فى الفترة الحديثة.

٢ - استمرار تأثر بعض ألوان الخطاب فى مجتمع ما بعد التصنيع بمفاهيم معينة مثل مفهوم «الأدائية».

٣ - حل هذه المشاكل يكمن فى فتح بنوك المعلومات.

وقد وجهت انتقادات إلى ليوتار من بينها أنه يقصر عناصر مجتمع ما بعد التصنيع على ألوان الخطاب أو البيانات بطريقة أشبه بتيار الحداثة المتأخرة أو بتيار ما بعد البنيوية، بل إن نقده للعناصر الرأسمالية التى لا تزال باقية فى مجتمع ما بعد التصنيع مستوحى من الأطر الحداثية، لما وراء القص التى رفضها ليوتار نفسه فى مكان آخر.

فريدريك جيمسون

فى عام ١٩٨٤م كتب فريدريك جيمسون فى تصديره للترجمة الإنجليزية لكتاب ليوتار The Postmodern Condition يقول: «إن ما بعد الحداثة، كما تفهم بصفة عامة، هى الخروج على الثقافات السائدة والاستطيقا السائدة، وانفصال عن وضع اقتصادى اجتماعى معين فى لحظة ما تحدد فى مواجهة الابتكارات والتجديدات البنيوية التى أتت بها ما بعد الحداثة».. وكما أسلفنا فإن كثيراً من منظرى ما بعد الحداثة يقولون بمفهوم الاستمرارية وليس الخروج أو الانقطاع. لهذا فإن جيمسون فى هذا التعريف يبدو شديد الاختلاف عن الآخرين.. وقد كتب جيمسون عام ١٩٨٤م أيضاً يقول إن ما بعد الحديث يتمثل فى ثقافة الرأسمالية، وإن مجتمع ما بعد التصنيع هو مجتمع الرأسمالية المتأخرة.. وكان قد كتب قبل ذلك، عام ١٩٨٣م، فى مقال نشره هال فوستر Hal Foster يقول: ما بعد الحداثة ليس مجرد مصطلح يصف أسلوباً بعينه، وإنما هو على الأقل - من وجهة نظرى - مفهوم يقسم التاريخ إلى فترات للربط بين ظهور ملامح شكلية جديدة فى الثقافة وظهور شكل جديد من أشكال الحياة الاجتماعية، ونظام اقتصادى جديد، وهذان هما ما يُطلق عليهما التحديث أو مجتمع ما بعد التصنيع أو المجتمع الاستهلاكى، أو مجتمع وسائل الإعلام أو الإبهار، أو

الرأسمالية متعددة الجنسيات.. وهذا التعريف - كما تقول مارجريت روز - فيه توليف وخلط بين مفاهيم ما بعد الحديث، وما بعد عصر التصنيع والتحديث، والرأسمالية، إضافة إلى عناصر أخرى كان ليوتار يرى أن مذهب ما بعد الحداثة ينقدها أو ينقضها.

ويرى فريدريك جيمسون أن تيارات ما بعد الحداثة قد فتنت بالرخيص والسوقي مثل مسلسلات التلفزيون، وثقافة الأعمال الفنية المبتذلة، والإعلانات، والموتيلات، وعروض الترفيه المسائية المتأخرة وأفلام الدرجة الثانية من هوليود، وما يُمس بالأدب الشبيه (أو المناظر) الذي تولد عنه سيل من المطبوعات الرخيصة مثل قصص الرعب والروايات الغرامية والسير الشعبية والروايات البوليسية وروايات الخيال العلمي والفانتازيا..

كل هذه المواد لم تعد مجرد مصدر للاقتباس منها كما كان جويس Joyce أو مالر Mahler سيفعلان لو شهداها، بل إن هذه المواد أصبحت تغوص في أعماق تيارات ما بعد الحداثة وتتوحد بها.. ويصف جيمسون ما بعد الحداثة بأنها باردة لأسباب عدة من بينها موت الشخص الفرد الذي عاش قبلها، أي موت التفرد والابتكار.. وفي هذا يقول في مقاله المنشور عام ١٩٨٣م تحت عنوان «ثقافة ما بعد الحداثة»: «تأتي المعارضة (أو المحاكاة) مرة أخرى. ففي عالم يتعذر فيه الابتكار الأسلوبي لا يتبقى لنا سوى محاكاة أساليب ميتة، والحديث من خلال أقنعة وأصوات تنتمي لأساليب محفوظة في متحف وهمي.. ولكن هذا معناه أن الفن المعاصر أو فن ما بعد الحداثة سيتناول الفن ذاته بأسلوب جديد، بل إن رسالة أساسية من رسائل هذا الفن ستكون الفشل الحتمي للفن والاستطيقا، أي فشل الجديد، والسجن في الماضي».

وقد انتقد إيهاب حسن رؤية جيمسون لثقافة ما بعد الحداثة بوصفها ثقافة ليس فيها سوى محاكاة الأساليب الميتة قائلاً إن هذه رؤية جزئية،

كما أنها تلوى عنان الأمور لتربط ما بعد الحداثة بفرضيات قديمة ورجعية إلى حد ما . .

يورجين هابرماس

يرى يورجين هابرماس أن مقطع Post (ما بعد) في مصطلح ما بعد الحداثة يمثل رغبة لدى دعاة ما بعد الحداثة في الابتعاد عن ماض بعينه، إضافة إلى أنه في الوقت نفسه يعبر عن عجزهم عن تسمية حاضرهم «لأننا حتى الآن لم نجد حلاً للمشاكل التي تنتظرنا في المستقبل» وهذا التقابل بين جوهر الحاضر وحل مشاكل المستقبل ملمح رئيسي في تناول هابرماس لما بعد الحديث . . ومن الملاحظ في موقف هابرماس ما بعد الحداثي أنه يقدر مشروع الحداثة الذي صاغه - في رأيه - فلاسفة التنوير منذ القرن الثامن عشر . . جاء ذلك في محاضرة له عام ١٩٨٠م، وقد هاجم في هذه المحاضرة عمارة ما بعد الحداثة التي كانت موضوع معرض بينالي فينيسيا عام ١٩٨٠م، لأن هذا الطراز المعماري يضحي بتقاليد المودرنية لإفساح الطريق أمام تاريخية جديدة . . ويقول هابرماس إن عمارة ما بعد الحداثة نقيض للحديث والحداثي حتى في نقدها لقوى التحديث التي يفترض أن مشروع المودرنية ذاته يمثل نقداً لها . . وقد كتب هابرماس عام ١٩٨١م عن وجود صلة بين «المحافظين الجدد» الذي يسعون لإحياء تقاليد قديمة «للقضاء على ثقافة ترفض توجهاتهم، وبين الراديكاليين الذين ينتقدون التطور، والذين يعدون العمارة الحديثة رمزاً للتدمير الذي نجم عن التحديث»، وكلتا الجماعتين في رأيه تريد الانسلاخ عن الحديث.

وكما هو واضح فإن هابرماس لا يرى أية جوانب مشرقة في تيار ما بعد الحداثة، لأنه يعتقد أن الهدف الرئيسي للتيار هو نفي أو رفض مشروع المودرنية. ويقول هابرماس إن أطروحة ما بعد الحداثة قد تكون

محققة فى إبرازها للمشاكل الناجمة عن تزايد تحديث الثقافة فى إطار الحداثة ذاتها، ولكن هذه الأطروحة لا تقدم بديلاً مقبولاً للحداثة بحيث يمكن ملء الفراغ السلبى الذى تتصوره ما بعد الحداثة بمحتوى إيجابى. وجدير بالذكر أن هابرماس ليس وحيداً فى رؤيته السلبية لتيار ما بعد الحداثة، بل يشترك مع آخرين فى ذلك مثل جان فرانسوا ليوتار الذى هاجم هو الآخر عمارة ما بعد الحداثة. ولكن يبدو أن هابرماس هو أكثر الناس تشاؤمًا فيما يتصل بمستقبل ما بعد الحداثة، وهذه الرؤية نابعة - كما رأينا - من تقويمه الإيجابى لتيار الحداثة أو المودرنية، الذى رأى أنه لعب دوراً مهمًا فى الثقافة والحضارة فى الغرب.

نظريات المزاوجة

ما بعد الحداثة عند الناقد والمؤرخ المعمارى تشارلز جنكس تختلف اختلافًا بينًا عما رأيناه من قبل عند إيهاب حسن وجان فرانسوا ليوتار وغيرهما لأنها - حسب تعبير جنكس نفسه - تقوم على مفهوم معاكس لذلك، إذ إنها تعنى عنده نهاية التطرف الريادى، والرجوع جزئيًا إلى التقاليد، إضافة إلى منح أهمية للاتصال بالجماهير. ولهذا بدأ جنكس كتابه What Is Post-Modernisim (١٩٨٦) برسم لكارلو ماريا مارياني عنوانه «اليد تأتمر بأمر العقل» علق عليه تعليقًا يعكس اهتمامه، أى جنكس، بالمزج بين الحداثة والطرز التاريخية الأخرى، وبخاصة الكلاسيكية. وفى ذلك قال: «إن موضوع الفن من وجهة نظر الحداثيين هو عملية الإبداع الفنى، أما عند أصحاب ما بعد الحداثة فهو تاريخ الفن. فنجد أن مارياني يقوم بتطويع صيغ ترجع للقرن الثامن عشر منها «البرود المثير للغرائز» ليرسم صورة تعبر عن الإبداع العبقرى الذاتى. ففى رسم «اليد تأتمر بأمر العقل» إشارة إلى الأسطورة اليونانية التى تتحدث عن أصل فن التصوير، وفيها إيحاء بأن الفن اليوم

مـازال يتـولد من الفن ذاتـه، وأنه مـغلق مـتـصـومع». وفي لوحـة أخـرى لماريانى عنوانهـا «مـدرسـة رومـا» تعـود إلى عـامى ١٩٨٠ و١٩٨١ يستخرج جنكس، في كتابه المذكور، ما فيها من عناصر كلاسيكية مثل تصـوير مـاريانى لتـجـارة القـطع الفنيـة والفنانين المعـاصـرين في أزياء كلاسيكية، ومثل تقليده لمدرسة أثينا لروفائيل ولبعض الكلاسيكيين الذين كـانوا مـعجبين به. وهذا الاسـتلهـام للعناصر الكلاسـيكيـة يبـرز السـخـرية اللاذعة الموجـودة في لوحة مـاريانى، وهي لوحـة - كـمـا يقـول جنكس - تسـتـخدم المحاكاة التـهكـمـيـة، والمعارضـة والهـجـاء إلى جـانب النسق الكلاسيكى.

ويرى جنكس أن مـصطلح ومـفـهوم مـا بعد الحـداثة كـان شـائعًا في النقـد الأدبي فـقـط إلى عـامى ٧٥ - ١٩٧٦م، وهي الفـتـرة التي كـتـب خـلالهـا كـتـابه (The Language of Post-Modern Architecture) وكـان هذا المفـهـوم السـائد - في رأيه - يعنى «مـافـوق الحـديث Ultra-Modern»، ونزعـة العدمـيـة Nihilism ومناهضـة التـقـاليـد. ومـا فـعله جنكس هو أنه نقل هذا المصطلح إلى مجال العمارة، وتوسع في درسه في هذا المجال، وزاوج فيما بين الأنساق، على النحو الذى رأيناه في الفن من اسـتلهـام العناصـر الكلاسـيكيـة في لوحات ما بعـد حداثيـة. وهذه المزاوجـة بين الأنسـاق - في نظره - نبـعت من «ضـغـوط مـتناقـضـة في الحركة»، لأن بعض المعماريين أرادوا التغلب على عقبة الحداثة أو العجز عن التواصل مع الآخرين الذين يستخدمون تصـميـماتهم، فاضطروا إلى اللجوء إلى لغة مفهومة بعض الشيء، وهي الرمزية التقليدية أو المحلية. ولكنهم في الوقت نفسه أرادوا أن يتواصلوا مع أقرانهم وأن يستخدموا التكنولوجيا المتاحة لهم. أى أن اللجوء إلى الجمع أو المزاوجة بين أنساق حديثة وأخرى قديمة أو تقليدية قد صدر عن رغبة حقيقية في التواصل مع الآخـر أو مع الجـمـهـور، بعـد فـترة طويلة استـخدمت فـيـهـا الحـداثة

الأساليب المغلقة التى يصعب فى معظم الأحيان التواصل معها على مستوى النخبة. وهذا التوجه فى تيار ما بعد الحداثة إن دل فإنما يدل على أن ثمة قطاعًا لا يستهان به من منظّرى ما بعد الحداثة يضعون نصب أعينهم هدفًا مهمًا هو التواصل مع الجمهور، أو بتعبير آخر تداولية الحدث الفنى.

وقد عرَّف جنكس عمارة ما بعد الحداثة، فى الطبعة الثانية من كتابه سالف الذكر (١٩٧٨) بأنها لون من ألوان المزاوجة بين الحداثة وغيرها من الطرز والأساليب. وقد استخدم لفظ المزاوجة Double-Coding ليؤكد أن عمارة ما بعد الحداثة هى لون معمارى يسعى إلى توصيل رسالة لمستخدمى البنية المعمارية ومشاهديها من خلال تعدد الأساليب والشفرات. ويستخدم جنكس مصطلح الشفرة للإشارة إلى أن العمارة إنما هى رسائل مرسلة إلى مستخدميها بطريقة تشبه طريقة أفعال الكلام أو الإشارات الأخرى. ثم إنه اشتق لفظ Double-Coding أى «مزاوجة الإشارات» ليشير إلى أن عمارة ما بعد الحداثة تضيف نسقًا إشاريًا ومجموعة من الرسائل إلى الطراز الحديث. ذلك أن العمارة - فى رأى جنكس - شكل من أشكال اللغة، ومن ثم لابد من وضع كافة الوظائف فى نسق إشارى محدد حتى يتحقق التواصل المطلوب.

ويوضح جنكس ذلك بمثال هو «إناء الحمام» (أو البانيو) الذى هو من وجهة النظر الوظيفية مثال طيب للشكل المهيأ لأداء وظيفة محددة. ولكن هذا الإناء نفسه قد يستخدم لوظائف أخرى، ففى جنوب إيطاليا على سبيل المثال يمكن أن يستخدم وعاء لتنظيف العنب، وفى شمال اليونان قد يستخدم مدفأة، أى أنه يكتسب وظائف مختلفة باختلاف السياق والنسق الذى يرد فيه. وفى ذلك يقول جنكس: «إن إدراكنا للوظائف يتبع أعرافًا هى بالأساس تقاليد وأعراف تاريخية، وفى الأغلب أعراف تعسفية لا طبيعية». وعندما يربط ذلك بقضية التواصل

يقول : «إذا مارس المعمارى العمل فى أربعة أو خمسة طرز مختلفة يمكنه أن يتحكم تحكماً أفضل فى كيفية استخدام الشكل لتحقيق التواصل. وعندئذ تنشأ تعددية تعكس التنوع الفعلى للمدينة وشتى ألوان الثقافة فيها».

وهذا التوجه القائم على المزاوجة عند تشارلز جنكس يمكن أن نسميه «كلاسيكية ما بعد الحداثة»، وقد استخدم هو نفسه هذا التعبير فى ملحق للطبعة الصادرة من كتابه المذكور عام ١٩٨٤ قال فيه : «إن كلاسيكية ما بعد الحداثة التى ظهرت فى أواخر السبعينيات مازال أمامها شوط طويل، ولكنها قد وصلت فعلاً إلى نوع من الإجماع مثل الطراز الدولى الذى شاع فى العشرينيات. ولكن كلاسيكية السبعينيات تختلف فى أنها أسلوب تلفيقى حر يستخدم عند الضرورة فى المبانى العامة». ويضيف جنكس: «إن هذا الأسلوب ليس طرازاً كليًا بعكس الطراز الدولى الذى كان جمعيًا أو كليًا على حد وصف نيكولاس بفسنر، كما أنه موجود بوصفه لونًا فنيًا جنبًا إلى جنب مع طرز أخرى. وباختصار فإن هذا الطراز الكلاسيكى بعد الحديث هو الجانب الأساسى فى التعددية التى تعد أسلوبًا ضروريًا للتواصل».

وهذه التأملات ما بعد الحداثية التى قدمها جنكس فى مجال العمارة، والتى تقوم -كما أسلفنا- على فكرة المزاوجة، والرجوع جزئيًا إلى التقاليد السالفة تعطينا فرصة للتأمل فيما تزخر به الساحة الشعرية العربية حاليًا من تجارب جديدة تبنى على النمط الكلاسيكى أو تنطلق منه، أو تؤسس عليه، على نحو ما نرى عند عفيفى مطر فى أشعاره الأخيرة، وسعد الحميدين فى ديوانه الأخير «أيورق الندم»، وغيرهما من شعراء موجة ما بعد الريادة، بل إن بعض الشعراء الرواد مثل عبدالوهاب البياتى يصدرون حاليًا من رؤية تمزج ما بين الحداثى والكلاسيكى ضمن مفهوم يمكن أن نسميه أيضاً «كلاسيكية ما بعد الحداثة». وإذا كان هذا

التيار القائم على المزاوجة قد نبع عند الفنان والناقد الغربى من واقع رؤية ترغب فى التواصل مع الجمهور بعد فترة انقطاع طويلة، فإنه يمكن أن يكون قد نبع كذلك عند شعرائنا العرب من رؤية مشابهة بعد أن أحسوا ببرودة تجرى فى أوصالهم نتيجة لعدم التواصل الحميم مع الجمهور. وربما يكون هذا التفكير الاجتماعى التواصلى أبعد ما يكون عن رؤية هؤلاء الشعراء، ولعله لم يخطر ببالهم على الإطلاق، ومن ثم فإن التفسير الذى أراه أكثر مواءمة لذلك هو أن روح العصر تجرى من الناس، وخاصة المبدعين والمشتغلين بالثقافة، مجرى الدم، أو لعلها لغة التسامى والتوحد التى تجعل من الجماعية سمة مشتركة فى حقل ما مثل الشعر، على حد تعبير الدكتور عبدالله الغذامى فى كتابه «الكتابة ضد الكتابة»(٥)، بل إن هذه الجماعية، تأخذ فيما نحن بصدده سمة عالمية فنراها عند ماريانى وجنكس وغيرهما مثلما نراها عند عفيفى مطر وسعد الحميدين وسواهما من شعرائنا العرب المحدثين.

ولكى نوضح أحد الفروق المهمة بين الحداثة وما بعد الحداثة فى نظريات المزاوجة نتناول خاصية من خواص الحداثة وهى استخدام لغة عالمية مجردة من الحس الشخصى، وهو ما أطلق عليه الفيلسوف الإسبانى خوسيه أورتيجا إى جاسيت «تجريد الفن» أو «اطراح النزعة البشرية»(٦). وهذا التوجه لعب دوراً كبيراً فى تشكيل المخيلة الحديثة انطلاقاً من نوفاليس الذى حدد على أساسه ماهية الخيال، ذلك لأن الخيال عنده هو الملكة القادرة على خلق اللا واقع. ثم جاء الشاعر الفرنسى بودلير فاستخدم كلمة «مجرد» بمعنى عقل، وقال إن الخيال

---

(٥) انظر د. عبدالله الغذامى، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١م، ص ١٦

(٦) طرح أورتيجا إى جاسيت هذه النظرية فى كتاب شهير له صدر فى بدايات هذا القرن العشرين تحت عنوان «تجريد الفن» La deshumanizacion del Arte.

قوة ترتبط أوثق ارتباط بالعقل الذى يحكمها ويحدد لها الطريق. وقد استمر هذا الاتجاه التجريدى عند الشعراء الرمزيين(٧)، والشعراء الذين جاءوا بعدهم ممن نسجوا على منوالهم أو فتحوا أبوابًا جديدة للإبداع الإنسانى، وأخص منهم بالذكر جيل ١٩٢٧ فى إسبانيا، وهم الذين يسمون بجيل الشعر الصافى، وهو تيار أكثر دخولاً فى التجريد من كل ما سبق. ولم يتقدم عليهم فى هذا الصدد إلا مجموعات الشعراء الذين سموا بشعراء السبعينيات ووجدوا فى معظم بلدان العالم، يمتحون من رؤية واحدة، ويسيرون فى طرق متشابهة على الرغم من كثرة البيئات وتنوعها واختلافها. وإذا انتقلنا إلى مجال العمارة الذى خصه تشارلز جنكس بالتنظير الما بعد حداثى نجده فى مقالة كتبها عام ١٩٧٥ يرد على المقولة الحداثية السابقة التى تزعم أن استخدام أشكال مجردة من الحس الإنسانى يمثل توجهًا عالميًا أو أنه بمثابة لغة عالمية، يرد على ذلك قائلاً: «لايزال المعمارى مؤمنًا بأنه يعطى أعماله هوية دولية من خلال أشكال ناطقة، وإنما هو فى واقع الأمر يكسبها هوية فى إطار نسق تاريخى محدود خاص لا يشاركه فيه معظم عملائه». ويقترح جنكس حلاً لهذه المشكلة تعددية جديدة تتضمن الواقعية الاجتماعية التى اعتبرها توم وولف بديلاً للحداثة الأدبية، والواقعية الاجتماعية التى عرضتها جين جاكوب فى نقدها للحداثة. وبهذا يقترب جنكس من برنارد سميث الذى استخدم مصطلح ما بعد الحداثة عامى ١٩٤٤ و١٩٤٥ للإشارة إلى رد فعل واقعى اجتماعى جديد ضمن التجريد الحداثى.

كما وصف جنكس هجوم جاكوب على الحداثة عام ١٩٦١ بأنه كان إيذانًا بانتهاء العمارة الحداثية. وقد اقترح جنكس بدائل أخرى للغة

---

(٧) انظر د. عبدالغفار مكاوى، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر - الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م ص ٩٨ - ٩٩.

المجردة من الحس الشخصي التي كانت تستخدمها الحداثة، وتتمثل هذه البدائل في:

١ - الواقعية الاجتماعية المذكورة.

٢ - التخطيط القائم على التفضيلات ورفض التصميم المحكم بحيث تؤخذ في الاعتبار مصالح الأغلبية والأقلية.

٣ - الترميم والحماية للمحافظة على الأبنية القديمة.

٤ - مدينة التصادم التي تقوم على التعقد الرمزي للتوصل إلى التنوع الاجتماعي المفتقد في المدن الحديثة.

٥ - المدن المصطنعة أو البديلة. ولابد لتلك المدن أن تكون شعبية وبمثابة رد فعل استهلاكي للعمارة الحديثة. فالمعماري الحديث لا يلقي بالاً للطرز التاريخية أو الجو العام للبناء وروح البناء، أما المجرب المغامر فيهتم بكل هذه الأمور.

٦ - أن تكون العمارة شكلاً من أشكال اللغة، على النحو الذي أشرنا إليه من قبل. ومن ثم لابد من وضع كل الوظائف في نسق إشاري محدد كي يتحقق التواصل المطلوب.

لغة العمارة بعد الحديثة

يصف جنكس في كتبه الصادرة في أعوام ١٩٧٧، ١٩٨٦ و١٩٨٧ عمارة ما بعد الحداثة وصفاً ينطوي على نقد لبعض العناصر الوظيفية في عمارة الحداثة، وعلى رفض الحداثة أو المودرنية التي تتجاوز حدود السيطرة والتحكم. وقد سبق أن أشرنا إلى أن جنكس في الكتاب الأول (١٩٧٧) قد عرض مفهوم ما بعد الحداثة بوصفه مزاوجة لطرز الحداثة بغيره من الطرز وخاصة الكلاسيكية. وفي السطور التالية سوف نتتبع، بإيجاز، تطور هذا المفهوم في كتابيه التاليين وهما: What Is Post-Modernisim (١٩٨٦)، وما بعد الحداثة: الكلاسيكية الجديدة في

الفن والعمارة» (١٩٨٧).

يبدأ جنكس كتاب عام ١٩٧٧ (الطبعة الأولى) بالحديث عن موت العمارة الحديثة بتفجير أجزاء من إحدى البنايات فى مدينة سان لويس عام ١٩٧٢. وفى ذلك يقول فى شىء من الدعابة: «لقد انتهت العمارة الحديثة تمامًا فى عام ١٩٧٢ بعد أن ضربت حتى الموت على مدى عشرة أعوام من جانب النقاد مثل جين جاكوب.. ماتت العمارة الحديثة فى مدينة سان لويس بولاية ميسورى يوم ١٥ يوليو ١٩٧٢ فى الساعة ٣,٣٢ مساء تقريبًا، بتفجير مبنى Pruitt-Igoe المنكوب بالديناميت، أو تحديدًا بتفجير عدة أجزاء منه». وقد كتب جنكس فى كتابه التالى الصادر عام ١٩٨٦ ما يفيد أن الحداثة قد فشلت بوصفها أسلوبًا للتشييد على نطاق واسع، وبوصفها أسلوبًا لبناء المدن، ومن أسباب هذا الفشل عدم التواصل بين السكان ومستخدمى الأبنية الذين قد لا يروقهم الطراز المعمارى، وقد لا يفهمون معناه، وربما لا يدرون كيف يستخدمونه. وفى كتاب عام ١٩٨٧ نرى جنكس يتفق مع أندرياس هويسن فى أن أحد أسباب تبلور ما بعد الحداثة فى حركة معمارية فى منتصف السبعينيات هو أن العمارة أكثر من أى شكل فنى آخر تأثرًا بنزع الملكية التى جاءت مصاحبة للتحديث، وأنه كان ثمة رابطة مأساوية بل وقاتلة بين العمارة الحديثة والتحديث تتعارض تعارضًا مباشرًا مع الحركة الحديثة فى الفنون الأخرى. ويرى جنكس أن المجتمع السكنى المذكور فى برويت إيجور والذى حصل على جائزة من المعهد الأمريكى للمعماريين عند تصميمه عام ١٩٥١ قد أدى إلى ارتفاع نسبة الجريمة بالمقارنة بغيره وتعرض مرارًا للتخريب. وفى ذلك يقول: «كان الهدف منه ترسيخ قيم معينة عند سكانه عن طريق القدوة الحسنة، وهو الأمر الذى كان يتعارض مع ذلك الطراز المعمارى، لأن تلك الأفكار الساذجة المأخوذة من فلسفات العقلانية والسلوكية

والبرجماتية كانت لا عقلانية مثلها مثل تلك الفلسفات ذاتها».

وهذه الأفكار التي عرضها جنكس في كتبه المذكورة تضع أيدينا على بعض الخصائص المهمة لتيارات ما بعد الحداثة، ومن بينها عدم التسليم بالأفكار الجاهزة المطلقة، بل ينبغي وضع كل فكرة، وكل رأى على محك الاختبار لأنها مثل أى شيء تمثل فرضية تحتمل الصدق والكذب.

وعلى الرغم من أن جنكس ليس من أنصار التيار التفكيكي في اتجاه ما بعد الحداثة، بل إنه يعارضه معارضة شديدة، إلا أنه يقترب منه اقترابًا قويًا في المقولة السابقة. وقد سبق أن أشرنا، في مقال سابق، إلى أن التفكيكية تعطل وتعلق كل ما نأخذه قضية مسلمًا بها في اللغة وفي تجربة التواصل الإنساني واحتمالاتها المعتادة. ومن خصائص ما بعد الحداثة أيضًا أنها تنظر إلى الإبداع الإنساني نظرة واحدة، وقد سبق أن رأينا أن العمارة عند جنكس تمثل شكلاً من أشكال اللغة. أى أن العمارة، مثلها مثل اللغة والأدب والثقافة والعلوم بعامة تدخل ضمن نظام إشارى واحد هو الذى صار يعرف حاليًا بسيميائية الثقافة. فكل شيء ينطوى على أنظمة إشارية تمثل حلقة من حلقات التواصل الإنساني. وكل هذا أدى إلى أن يأخذ كثير من العلوم حاليًا صفة «عبر التخصصي» Inerdisciplinario.

وهكذا رأينا تشارلز جنكس في كتبه المذكورة انتقد ما رآه من عيوب في الحداثة، وفي الوقت نفسه أخذ يرسى مفهومه عما بعد الحداثة بوصفه يقوم على المزاوجة بين طراز الحداثة والطرز الأخرى، وأهمها الكلاسيكية. ثم إنه وضع مؤشرات أيديولوجية لما بعد الحداثة (ثمانية مؤشرات) من بينها المزاوجة المذكورة، والشعبي والتعددي في مقابل المثالي الحديث والبرجماتي في الحداثة المتأخرة، والشكل السميوطيقي في مقابل الشكل الحتمي الحديث والشكل الوظيفي والسائب في

الحديث المتأخر ، والفنان / العميل فى مقابل الفنان المتنبى فى الحداثة أو الفنان المضطهد فى الحداثة المتأخرة ، والجزئية فى مقابل الطراز الكلى الحديث .

ولا شك أن هناك نظريات أخرى كثيرة فى التيار الجديد المسمى ما بعد الحداثة ، خاصة وأنه يمثل موضوع الساعة الآن فى الأوساط الثقافية الغربية ، ولكننا لا نستطيع أن نتوقف ، فى هذه العجالة ، عند هذه النظريات جميعها .

ملحق عن

علم النص (أو تحليل الخطاب)

بقلم: تون فان ديك

ترجمة: د. حامد أبو أحمد

علم النص (*)

علم النص بوصفه علماً جديداً عبر التخصصات

نود فى هذا الفصل الأول أن نشير بكثير من الدقة إلى المكانة التى يحتلها علم النص إزاء التخصصات العلمية الأخرى. كذلك سوف نولى اهتماماً إلى الجوانب والمشاكل والمهام البحثية المتحققة فى هذا المجال. أما فى الفصول التالية فسوف يتركز الانتباه على نحو أكثر تنظيماً فى القطاعات المختلفة التى يشملها علم النص.

وإذا كان مفهوم «علم النص» يُعدُّ جديداً نسبياً، فإنه قد استقر بوصفه كذلك منذ عشر سنوات تقريباً. وفى مجال اللغة الفرنسية تطلق عليه تسمية «علم النص»، أما فى الإنجليزية فإنه يسمى «تحليل الخطاب». ومع ذلك فقد عرفت منذ مدة طويلة مصطلحات «تحليل النص» و«تفسير النص»، على الأخص فى الدراسات المتعلقة باللغات، حيث كانت الأبحاث، فى غالب الأحيان، تدور حول شرح النصوص الأدبية. لكن علم النص يتطلع إلى شىء أكثر عمومية وشمولاً: فهو من جهة يتعلق بأى نوع من النصوص وبالسياقات المتعددة التى ترتبط بها، ومن جهة أخرى يهتم بصفة خاصة بالاعتبارات النظرية، والوصفية، والتطبيقية.

وينبغى أن يفهم عرض علم النص كذلك فى إطار صلته بظواهر ومشكلات تدرس فى علوم وتخصصات أخرى، مثل اللسانيات العامة،

(*) هذا هو الفصل الأول من كتاب «علم النص» لمؤلفه الهولندى تون أ. فان ديك. والكتاب صادر عن دار نشر PAIDOS فى برشلونة وبونيوس أيرس والمكسيك، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م.

وفقه اللغة (وخاصة فى المجالات المتصلة بنصوص الاستعمال اليومى والقدرات اللغوية ذات الاهتمام المشترك، كما نرى، على سبيل المثال، فى التعليم)، والدراسات الأدبية، وعلم الأسلوب، فضلاً عن علم النفس، والعلوم الاجتماعية وعلم اتصال الجماهير، ويبرز من بين العلوم الاجتماعية منهج بحث هو «تحليل المضمون» الذى يمكن أن يندرج أيضًا ضمن مجال علم النص عبر التخصصى. ويصلح هذا أيضًا للتحليل المسمى تحليل المحادثات فى الطب النفسى، وعلم الاجتماع (فى إطار ما يسمى بمناهج أصول الأجناس البشرية)، ومنذ فترة قليلة فى اللسانيات.

ومن هنا نستنتج أن أصل هذا العلم الجديد المخصص للتحليل الأكثر عمومية للنصوص يتلاقى مع التطورات الحادثة فى تخصصات أخرى، ومن ثم فإنه يمثل التواصل المتتابع لاتجاه دراسة استعمال اللغة والاتصال بطريقة عبر تخصصية.

وكقاعدة عامة فإن العلوم الجديدة تنمو بوصفها تخصصًا نشأ عن علوم أخرى موجودة فعلاً، فقد ظهرت اتجاهات البحث اللسانية فى وقت كان ينظر فيه إلى المناهج التاريخية، والفيلولوجية، والوصفية، فى مجال فقه اللغة الجرمانى واللغات والآداب الأجنبية، على أنها غير كافية، عندئذ أعير اهتمام خاص إلى اللغة بوصفها نظامًا وإلى اللسانيات النظرية.

وفى العلوم الاجتماعية حدثت تعديلات مشابهة: فعلم الاتصال أو الإخبار، مثلاً، قد تطور انطلاقًا من علم السياسة للأول، وعلم النفس الاجتماعى للثانى.

وخلال مرحلة تكوين اتجاه علمى جديد يحدث فى كثير من الحالات نوع من التخصص فى الأنظمة الأولية، وليس ذلك فقط وإنما تتحقق أحيانًا بعض الارتباطات الانتقالية عبر التخصصات، ومن ثم يحدث

تغير فى التقسيمات والتوزيعات التى تشغلها الموضوعات والمشكلات فى المواد المختلفة، سواء فيما بينها أو فى علاقتها بالعلوم المتاخمة، وهذه أيضا هى حالة علم النص: فالنصوص تحلل بشكل متوازٍ فى تخصصات متعددة، وكل تخصص يضع فى اعتباره التخصص الآخر على نحو يقل أو يكثر حسب الحالة. وانطلاقًا من وجهة النظر هذه، نجد أنه لا مراء فى أن علم النص يتسم بالشمولية، وخاصة فيما يتعلق بالموضوعات والمشكلات المقارنة، أى بالبنية واستعمال النص فى سياقات اتصالية مختلفة.

وعندما ينسلخ علم عن سابق، فإن هذا لا يعود فقط إلى التقدم الحادث فى مناهج البحث أو إلى وجود نتائج جديدة، وإنما يأتى العلم الجديد استجابة لتطورات اجتماعية محددة أحدثت هى الأخرى تعديلات فى البنية التأسيسية للجامعات. وعندما تظهر مصالح أو ضرورات اجتماعية جديدة بسبب التطورات الاجتماعية بعامة، وعلى الأخص فى المجال السياسى - الاقتصادى، فإن هذا يمكن التحقق منه عادة (على المدى الطويل) فى تغيرات العروض الخاصة بالدراسات فى الجامعات، ففى التكوين الجديد للطلاب، والمعارف الجديدة، والمناهج الجديدة أو نتائج الأبحاث نجد هذه الأمور تبرز بوضوح خاص عندما تأتى استجابة لمتطلبات مهنية واضحة فى قطاعات اجتماعية جديدة. ومع ذلك يمكن فى بعض الأحيان، أن نلاحظ تطوراً متعارضًا تمامًا، تظهر فيه بنية العلم أميل إلى الكسل فى مؤسساتها: فالتوزيع الجديد للعمل فى إطار العلم وفى داخل الجامعات، نتيجة لظهور علم جديد عبر تخصصى، يخلق معارضة شديدة لدرجة أن التخصص الجديد يصير مهدداً بالكساح، ليس فقط بسبب حدودية الأشخاص وأنظمة التمويل الموجودة، وإنما بسبب إحجام قطاعات معينة عن الدخول فى هذا العلم الجديد. وهذه الآلية تعمل حتى فى حالة ما إذا كانت التخصصات

المجاورة متأثرة فى أدنى مستوى (وعلى سبيل المثال فى حالة ما إذا لم يعر أى اهتمام إلى موضوعات العلم الجديد).

وهذه الملاحظات العامة حول تطور أى علم من العلوم، والقصور الذاتى للمؤسسات تبدو ضرورية لكى نأخذ فكرة عن المكانة الخاصة التى يشغلها علم النص والصعوبات التى تكتنف مساره، وسوف نتعمق فى هذه الموضوعات عندما نحلل بإيجاز ارتباطات علم النص بالتخصصات الأخرى، التى يمكن أن نقول لقد انبثق عنها أو تكوّن منها هذا التخصص الجديد. وينبغى أن نذكر مرة أخرى، ولعلنا فى غير حاجة إلى ذلك، أن الروابط الانتقالية التى يهتم علم النص بخلقها، لا تعوق بأية حال من الأحوال استقلالية التخصصات الموجودة. فهذه الروابط الانتقالية يمكن كذلك أن تكون هدفًا لتخصصات أخرى عبر تخصصية مثل اللسانيات، وعلم الاتصال أو السيميوطيقا.

علم النص واللسانيات والدراسات الأدبية

إن علم النص، فى المقام الأول، يعنى ضربًا من التعميم إزاء الدراسات الأدبية والدراسات المتعلقة بكل لغة. وإزاء دراسات الأدب العام (والمقارن) التى لا تدرس حاليًا إلا فى عدد من المدارس العليا نجد علم النص يركز على بعض الجوانب الأكثر اتساعًا فى المواد المستهدفة للبحث، وهذا التوسع فى مجالات البحث يتحقق أيضًا فى البيانات المكررة التى أجريت فى إطار الدراسات الأدبية الأخيرة: فقد اكتشف أن كثيراً من خصائص النصوص الأدبية تتفق مع خصائص عامة للنص، أو على الأقل مع أنواع محددة من النصوص، وعلى سبيل المثال مع حكايات من الحياة العادية أو نصوص إعلانية. وقد فهم فى الوقت نفسه أن الأبنية والوظائف «الأدبية» لا يمكن عادة وصفها بدقة إلا عندما تؤخذ الخصائص العامة للنصوص واستعمالها أساسًا لذلك. وقد تطورت

بطريقة مشابهة الروابط بين الدراسات الأدبية واللسانيات من خلال تحليل استخدام اللغة فى النصوص الأدبية.

وتظهر واضحة فى دراسة اللغات التفرقة التقليدية بين اللسانيات وعلم القواعد، من جهة، وبين التناول المتصل بالنصوص الأدبية، أيًا كان هذا الاتصال، من جهة أخرى - وفيما يتعلق بالنماذج الأخرى لغوية كانت أو اتصالية نجد الاهتمام بها عابرًا، مثل النصوص الصحافية، والنصوص الموجودة فى أجهزة الاتصال الأخرى، أو النصوص السياسية والتاريخية.. إلخ. ودون أن نضع فى الاعتبار الدور المتواضع نسبيًا للأدب (بالمعنى الصارم للكلمة) داخل السياق الثقافى والاتصالى نجد السيادة تحديدًا لدراسة هذا الأدب: وهناك نصوص أخرى تُقرأ فى النهاية بوصفها «بيانات متعمقة»، أو بوصفها سياقًا اجتماعيًا - ثقافيًا للأدب وتاريخه.

وبصرف النظر عن الرعونة العلمية لهذا التقليد، يلاحظ أن هذه الطريقة فى التحليل السائدة والمرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالنصوص الأدبية تحمل معها أيضًا كمية من المخالفات التعليمية والاجتماعية. ومما لا شك فيه أن مهمة أساتذة المستقبل فى اللغة القشتالية (الإسبانية) وفى اللغات بعامة هى أن يمدوا تلاميذهم بمجموعة كبيرة من المهارات والمعارف حتى يمكن التواصل فيما بينهم، ويحظى بأهمية قصوى فى ذلك إنتاج أنواع مختلفة من النصوص وشرحها.

وبكلمات أخرى: فإنه بالإضافة إلى التكوين اللسانى والأدبى فى العلوم الإنسانية يلزم أن نعطى اهتمامًا بارزًا لعلم النص ونظرية الاتصال.

إن توسيع مجال البحث من مفهوم النص الأدبى إلى المفهوم العام للنص يعنى، فى الوقت نفسه، تجاوز الهوة القائمة بين الدراسات الأدبية واللسانيات وبين دراسات الأدب العام واللسانيات العامة. وكما قيل

من قبل فإن دراسة اللغات غالبًا ما تقتصر على القواعد (المقارنة) فى لغة محددة وتظل بعيدة عن أن تضع فى الاعتبار التحليل المنظم للأنواع المختلفة وسياقات استخدام اللغة. ويمكن، فى إطار علم النص، تحديدًا أن نخصص بطريقة منظمة اهتمامًا أكبر بأشكال استخدام اللغة، بحيث يمكن تناول المقالات الصحافية، ومنتجات وسائل الاتصال الأخرى، والمحادثات، والمواضع والمؤسسات الاجتماعية للغة أو ثقافة معينة.

واللسانيات العامة، نظرًا لطابعها العام وعبر التخصصى، تتجنب سلسلة من التحديات المفروضة على مواد اللغة.

والجهد الأكبر من العمل مازال موجهًا حتى الآن نحو التحليل القاعدى ونظريات القواعد؛ ومع ذلك وجد خلال السنوات الأخيرة بالأخص، اتجاه موسع لدراسة استخدام اللغة فى إطار سياقها النفسى والاجتماعى. وهذا نوع من التطور حدث من قبل فى الأنثروبولوجيا فيما يتصل بالسياق الثقافى.

وبالفعل فإن هذه التوسعات فى حقل اللسانيات مازالت تمثل الاستثناء إزاء التحليل اللسانى بوصفه كذلك. وفى الفصل الثانى سوف يتضح لنا، على سبيل المثال أن علم القواعد LA GRAMATICA، مازال يقتصر، فى أغلب الأحوال، حتى الآن على وصف جمل معزولة أو أجزاء منها وأنه يغفل عمليًا أى تحليل قاعدى لمتتاليات الجمل أو النصوص. ويحدث الشىء نفسه بالنسبة لاستخدام اللغة: إذ يتم تحليل العمليات النفسية لفهم الجملة، واكتساب اللغة (أو اكتساب القواعد) والاختلافات اللغوية بين اللهجة وإطارها الاجتماعى، وإن كان كل هذا فى غالب الأحيان يتم فقط على مستوى القواعد (أى على مستوى الجملة).

وتصبح هذه التحديات فى كثير من الجوانب طبيعية وتعتمد على وضع العلم: فلو زادت معرفتنا حول البنية القاعدية للنصوص - وهذا لا

شك يمكن أن يؤدى إلى حدوث توسع فى مفهوم مصطلح القواعد ـ نجد أن دراستنا للغة واستخدامها فى اللسانيات يمكن أن تشير بسهولة وبأحقية كبيرة إلى النصوص.

ولكن حتى فى هذه الحالة يمكن أن يظل التحليل اللسانى منحصراً فى عدد من المستويات، والوحدات، والدرجات، والمعايير الخاصة بأنساق لسانية معينة وباستخدام محدد للغة.. وتبقى هناك خصائص أخرى «غير لسانية» للنصوص خارج اللسانيات. ولا شك أن «الأبنية الكبرى» الخاصة، فى السرديات أو الشروح مثلاً هى أمثلة حميمة لذلك. فحتى لو تم التعبير عن هذه الخصائص الأخرى من خلال اللغة فإنها لا تحمل طابعاً لغوياً أو لسانياً بالمفهوم الصارم للمصطلح: ذلك أن البنية القصصية يمكن أن يعبر عنها أيضاً بواسطة الرسوم.

ويشغل تحليل «الأسلوب» كذلك مكانة مفضلة فى اللسانيات، وهى مهمة خاصة بذلك العلم المستقل نسبياً وهو «علم الأسلوب» أو «الأسلوبية». ويشير مفهوم «أسلوب» إلى استعمال اللغة، ولكنه فى هذه الحالة يلمح إلى خصائص معينة، انفرادية، ضمن سياقات اجتماعية خاصة، وإلى وظائف وأحداث/ تأثيرات خاصة ضمن عملية الاتصال. ذلك لأن الأسلوب لا يمكن دراسته بشكل ملائم انطلاقا من كلمات أو مجموعات كلمات أو جمل مفردة، لأنه يتعلق بالمتلفظ اللسانى بكليته، وفى هذه الحالة أيضاً يكون إطار علم النص أكثر ملاءمة.

وأخيراً فإن الأبنية البلاغية للنص مرتبطة ارتباطاً حميماً بالأبنية الأسلوبية، وجزء منها يعرف باسم «صور الأسلوب». وهنا أيضاً يتعلق الأمر بأبنية أو عمليات محددة تعلن عن نفسها لسانياً، مع أن مقولاتها ليست قواعدية أو لسانية. فمقولة «التكرار»، مثلاً، لفونيم أو كلمة، أو دلالة، إلخ، ليست، من حيث المبدأ، مقولة لسانية. ونفس الشىء يمكن تطبيقه على المقولات التى تتناول التوزيع الكلى لمتلفظ لسانى. وهذه

الأبنية يمكن أن تكون كذلك هدفًا لعلم النص الموسع، ومن ثم ينبغي أن تفسر بوضوح العلاقات مع الأبنية القاعدية للجمل والنصوص.

ونظراً للتوجه العام للسانيات، وبالتحديد بسبب ذلك، ونظراً لاهتمامها الخاص باللغة بوصفها نظاماً، وبالقواعد وبالخصائص العامة لاستعمال اللغة، فإنها، أي اللسانيات، لا تكاد تهتم بوصف أنواع مختلفة من «أشكال استعمال اللغة» أي بالنصوص، التي تحدد، على سبيل المثال، الخصائص المميزة للمحادثات، والنصوص الإعلانية، والأخبار في الصحف، وكتابات الدعاية، والعقود، والقوانين، وتعاليم الاستخدام.. إلخ والوظائف المختلفة لكل واحد منها.

وبعد هذا العرض للعلاقات بين علم النص واللسانيات نصل بطريقة آلية إلى النتيجة التالية، وهي أنهما يمكن أن يتوافقا في حالة ما إذا توسعت اللسانيات نظريًا وإمبيريقيًا (تجريبيًا)، وقامت بوصف خصائص النصوص المذكورة، فضلاً عن وظائفها وآثارها، ومع ذلك فإنه إذا كانت استقلالية الدراسات الأدبية مضمونة بسبب اهتمامها الخاص بالأبنية والوظائف في النصوص الأدبية، فإن غالبية علماء اللسانيات مازالوا حتى الآن يدافعون عن قضية اقتصار اللسانيات على الخصائص اللسانية بحق في نظام اللغة وفي استعمالها، أي القواعد LA GRAMATICA، وبذلك يبقى مكان كاف لعلم نص مستقل يدرس الخصائص الأخرى للتعبيرات وأشكال الاتصال.

وإذا تذكرنا بإيجاز تاريخ العلوم الإنسانية المختلفة، سنرى أن البلاغة القديمة، على الرغم من الأهمية التي كانت لها سواء في القديم أو في العصور الوسطى والحديثة إلى القرن الثامن عشر، فإنها قد خسرت، بالكامل تقريبًا، موقعها إزاء علوم أخرى مما يطلق عليها TRIVIUM، أي القواعد GRAMATICA والجدل (ديالكتيك). فعلى حين نجد اللسانيات والمنطق، بوصفهما شكلين معاصرين للقواعد والجدل،

يشغلان موقعًا مستقلاً، وكذلك الدراسات الأدبية لها دور خاص بوصفها شكلاً حديثًا للبويطيقا (الشعرية) فإنه لا يكاد يعطى أى اهتمام للمشكلات والمظاهر التى كانت تمثل مادة البلاغة القديمة. ولما كانت البلاغة تعنى فى المقام الأول، بالوصف (المعيارى) «لفن الكلام» فقد ظهرت على وجه السرعة أشكال بديلة لاستعمال اللغة والاتصال، حيث نجد الطابع المعيارى دائمًا يؤدى دورًا رئيسيًا، موجهًا نحو الكلام «الجيِّد» أو ««الفعَّال» (ars, bene dicendi)، فى مقابلة الكلام «السليم» الذى هو مادة علم القواعد (ars, recte dicendi)، وهذاالطابع التداولى للبلاغة، على نحو ما سوف نناقشه فى الفصلين الرابع والخامس، هو الوحيد الذى عدنا نعثر عليه فى التطورات الأخيرة للسانيات وعلم الأسلوب.

ويمكن أن نعتبر البلاغة هى السابق التاريخى لعلم النص إذا تأملنا فى التوجه العام للبلاغة القديمة، المتمثل فى وصف النصوص ووظائفها المميزة، وقد فضلنا المصطلح العام علم النص لسبب وحيد وهو أن مفهوم البلاغة غالبًا ما يرتبط بأشكال معينة ونماذج أسلوبية ويأخذ طابعًا آخر، وخاصة فى مجال الاتصال الجماهيرى والإقناعى.

ومن جهة أخرى توجد على المستوى العالمى تخصصات مثل البلاغة (أو Rhetorics)، وخاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية وهذه التخصصات لها صلات وثيقة بأقسام الكلام (departments of Speech)، كما هو حادث منذ عدة سنوات فى البلاد الواطئة، وفى إطار دراسة اللغة الهولندية هناك تخصص (Taalbeheersing) (أى المهارات اللسانية المنظمة لاستعمال اللغة). أماالبلاغة القديمة فى ذاتها فمازالت تثير اهتمامًا فى الآداب التاريخية المختلفة. وفى اللغويات والأدب الكلاسيكيين. إن علم النص يمكن أن يقدم إطارًا عامًا للدراسة المجددة لبعض الجوانب البلاغية فى الاتصال.

علم النص وعلم النفس الإدراكى:

على حين أنه فى اللسانيات، وعلم الأسلوب، وعلم البلاغة، والدراسات الأدبية كانت تُحلل فى الأساس بعض الخصائص المحددة (الأبنية، الخصوصيات) للنصوص نفسها، حتى ولو كانت تتناول منظورات ذات وظائف معينة داخل السياق الإدراكى والاجتماعى، فإننا فى التخصصات التى سوف تنشأ نود أن نتناول بالتحديد هذه الوظائف، أى العمليات التى لها مكان فى فهم وإنتاج أشكال لسانية محددة.

فعلم القواعد يصف نظاماً من المعايير تتراوح درجة تجريديته يقوم عليه ما يسمى بالاستعمال «المثالى» والمنظم للغة، ويهتم علم النفس اللغوى وعلم النفس (الإدراكى) حالياً بشرح الوظيفة الواقعية لهذا النظام اللغوى المجرد، ومن ثم يقوم الوصف على كيفية التوصل إلى هذا النظام اللغوى بمصطلحات لها شروط محددة وعمليات إدراكية معينة، وخاصة فيما يتعلق بالمعايير والاستراتيجيات التى تطبق عندما يقوم متحدث بإنتاج نص أو فهمه. وبالنسبة لعلم النص فإنه من المهم إيجاد تفسير لكيفية كون المتكلمين قادرين على قراءة أو سماع عبارات لغوية شديدة التعقيد مثل النصوص، فضلاً عن فهمها، واستخلاص بيانات محددة منها، وتخزين هذه البيانات (جزئياً على الأقل) فى المخ، ثم العودة لإنتاجها، وفقاً للمهام، والمقاصد أو الإشكاليات المحددة التى تنشأ. ومنذ عدة سنوات فقط بدأ علم النفس فى طرح هذه المسائل، وقام بعدد من التجارب، ورسم نماذج، وطور نظريات حتى يصف ويفسر هذا النوع من التعامل اللغوى الأشد تعقيداً. إن مجرد أن متحدثاً عادياً لا يستطيع على أى نحو أن يمسك فى ذاكرته ولا أن يتذكر كل البيانات البنيوية أو حتى مضمون نص ما فإن هذا يمثل مشكلة من أهم المشكلات، ومن ثم يكون من اللازم اللجوء إلى الاختيار أو أى عمليات

أخرى للاختزال، وبهذا يطرح السؤال التالى: ما هى هذه العمليات وتحت أية ظروف أو شروط مسبقة يمكن تنمية ما لها من أثر؟

وهذه الأسئلة أساسية لكل المشكلات الموجودة سواء داخل علم النفس أم خارجه. لأننا إذا عرفنا ما هى البيانات التى يستخلصها المتحدثون ويقومون بتخزينها فى المخ وخاصة من النصوص - وفقًا لمضمون النص وبنيته، والمعارف المسبقة، والمصالح، والتدريب.. إلخ، إضافة إلى الطرح المحدد للمهمات والوضع الخاص - نقول إذا عرفنا ذلك فإننا نمتلك أداة مهمة لفهم عمليات التعليم، وربما لكى نقدر على توجيهها. ومن المؤكد أن علينا كذلك أن نتعرف على بنية المعارف التى يمتلكها المتحدث ونحاول أن نتقصى كيف تعدَّل هذه المعرفة بسبب البيانات الجديدة التى تقدمها النصوص. وهذه مشكلة تتدخل أيضًا فيما يسمى بالذكاء الاصطناعى.

ومن جهة أخرى فإن معرفة العمليات الإدراكية لإعداد النصوص يسهل لنا قاعدة التحليل الاجتماعية. وعلى كل حال فإن الفرد يتصرف وفقًا لبعض المعارف الطارئة وإن كانت كذلك عامة ومتعارفًا عليها، وهذه يمتلكها بفضل أقرانه وبفضل المجتمع بعامة، وهذه المعرفة وصلت إليه منظمة من خلال الإحاطة بها واستقبالها، بل إن ذلك يتم خاصة من خلال عدد لا نهائى من النصوص التى تواصل معها عبر مواقف اتصال متعددة.

علم النص، وعلم النفس الاجتماعى وعلم الاجتماع

وها نحن قد وصلنا إلى حقل نشاط مركزى فى علم النص وهو «علم النفس الاجتماعى». فالناس أفراد اجتماعيون: إنهم لا يتكلمون فقط لكى يعبروا عن معارفهم، ورغباتهم وأحاسيسهم، ولا يسجلون على نحو قاصر ما يقوله الآخرون، وإنما يهدفون إلى أن يشغل الاتصال حيزًا فى دائرة إخبار اجتماعية، حيث المستمع، من خلال المتلفظ، النص،

يحاول أن يتأثر، على نحو ما، بما يقوله المتكلم، فنحن نريد أن يعرف هو (المستمع) ما نعرفه تحن (نقدم إليه بيانات)، لكننا فضلاً عن ذلك نريد أن يفعل ما نقوله. فنحن نطلب، ونأمر، ونوصى. وعندما نصدر نصًا فإننا نحقق حدثًا اجتماعيًا. نهنئ، ننهر، نحيى، أو نلقى اللوم. وفى حالة ما إذا مارسنا سلطة، أو دورًا أو وظيفة خاصة، فإننا نستطيع أن نتهم، وأن نحل، وأن نعمد أو أن نقبض بواسطة تصرف لغوى، ووصف هذه التصرفات اللغوية، المسماة أيضًا «أحداث الكلام» actos de habla، وأبنيتها المميزة المرتبطة بطابع التلفظ تمثل دائرة التداولية التى تنسب إلى اللسانيات مثل نسبتها إلى علم النفس الاجتماعى وإلى الفلسفة. وسوف نناقش فى الفصل الثالث المشكلات التداولية.

وفيما يتصل بعلم النفس الاجتماعى تتضح لنا أهمية النتائج المترتبة على هذا النوع من الممارسات اللغوية فى المعارف، والآراء، والمواقف، والتصرفات الصادرة عن أضرابنا (الأشخاص المحيطون بنا). فالممارسات اللغوية يمكن أن يقوم بها فرد، كما يمكن أن تقوم بها مجموعة أو مؤسسة، ويمكن أن توجه إلى فرد أو إلى مجموعة أو إلى جمهور واسع، أو مؤسسة. ومن ثم فإنه بوسعنا أن نتحدث عن «الإعداد الاجتماعى للخبر». وفى هذا التقديم للمشكلة يتدخل علم النص، من حيث إنه يدرس العلاقات بين البنية المحددة للنص وبين تأثيراتها على المعرفة، والرأى والمواقف والتصرفات الخاصة بالأفراد أو المجموعات أو المؤسسات. إنه يوضح لنا كيف يمكن أن نؤثر على آخرين بواسطة مضمون معين يعبر عنه بطريقة أسلوبية محددة، وعلميات بلاغية محددة، وبنوع محدد من النصوص.

إن علم النص يستهدف شرح كيف يقوم الأفراد والمجموعات، من خلال أبنية نصّية خاصة، بتبنى «مضامين» معينة وإعدادها وكيف يؤدى هذا البيان (أو الإخبار) información إلى تشكيل رغبات، أو قرارات

أو تصرفات، وعلى سبيل المثال كيف نعدّل تصرفنا فى الشراء تحت تأثير نص دعائى محدد، أو نعدّل تصرفنا الانتخابى بسبب خطاب سياسى أو خبر فى الجريدة أو فى أية وسيلة إعلامية أخرى؛ وكيف نتخلى عن تفاعلنا مع مجموعات معينة فى المجتمع بسبب المعرفة التى نعتقد أننا نمتلكها عن أشخاص آخرين من هذه المجموعات، وأخيراً كيف تتشكل أو تتحول عاداتنا، وقواعدنا، ومعاييرنا، واقتناعاتنا، وقيمنا بسبب الأخبار الواردة فى النص.

إن وظيفة علم النص فى إطار علم النفس الاجتماعى تكمن فى حل مشكلات من هذا النوع ولعل هذا هو المجال الذى يمكن أن يطبق فيه باقتدار.

إن بناء النص ضمن سياق الاتصال لا يكون متأثراً فقط بمعرفة الفرد أو مقاصده أو بوظائف النص فى تأثيره على مواقف أفراد آخرين وتصرفاتهم، وإنما نجد أن المجموعات، والمؤسسات والطبقات يتواصلون جماعياً أو عن طريق أفرادهم من خلال إنتاج النصوص. والمكان أو الدور أو الوظيفة التى يشغلها الفرد داخل هذه الأبنية الاجتماعية يظهر كذلك عبر تصرفهم اللغوى. وقد رأينا من قبل كيف يحتاج الفرد إلى التمتع بسلطة معينة أو وظيفة حتى ينتج عمليات لغوية، كأن يكون قاضياً، مثلاً، أو راهباً أو مديراً. ونفس الشىء يمكن تطبيقه على مضمون النص وعلى شكله التعبيرى، وبهذا نصل إلى الدور الذى يشغله علم النص ضمن علم الاجتماع.

ويمكن تحديد هوية المؤسسات وتحليلها من خلال النظر فى أنواع النصوص التى تنتجها هذه المؤسسات، فضلاً عن أشياء أخرى. ولا شك أن مؤسسة منتجات كيماوية تنتج نصوصاً مختلفة عن النصوص التى تنتجها الكنيسة الكاثوليكية أو المحكمة الإقليمية. فهذه النصوص ليس لها مضمون مختلف فحسب، بل يختلف أسلوبها، وتختلف العمليات البلاغية الأخرى، وفى كل الأحوال تكون الوظائف التداولية

والاجتماعية مختلفة. والعلاقات بين الأفراد داخل هذه المؤسسات تظهر بوضوح عبر أنواع النصوص التى تنتجها، وأشكالها ومضامينها؛ فمدير المصنع ينتج للمديرين المتعاونين معه نصوصًا مختلفة عن النصوص التى ينتجها لمرءوسيه (عبر سلسلة من الوسطاء). ومن ثم فإنى عندما أريد أن أطلب شيئًا من صديقى فإنى لا أفعل ذلك على مثال تقديم طلب للعمدة. إن علم الاجتماع الذى يدرس إعداد النصوص. بوصفه قطاعًا من علم الاجتماع العام للاتصال له مهمة محددة هى أن يبرهن كيف تظهر علاقات السلطة، والتدرج، والقوة، والوظائف، والأدوار، والمستويات، والطبقات فى الأبنية الممكنة لنصوص الأفراد أو المجموعات أو المؤسسات المتأثرة بذلك. وسوف نتحدث جزئيًا عن ذلك فى هذا الكتاب (الفصل السابع) عندما نقوم بتحليل المحادثات فى عمليات التفاعل الاجتماعية الصغرى.

علم النص وعلوم القانون والاقتصاد والسياسة

رأينا كيف توجد فى البنية الاجتماعية مؤسسات معينة وأنظمة جزئية، تتميز جميعها بالطريقة المحددة التى تتواصل بها على المستويين الداخلى والخارجى وبالنصوص المميزة التى تستخدم فى ذلك. ،يختلف إمداد التقعيدات لهذه الأشكال من الاتصال فى كل حالة عن الحالات الأخرى.

ولعل أكثر الأنظمة تعقيدًا هو النظام القانونى أو نظام العدل الذى يعمل فى معظمه على أساس من النصوص: حيث تُملى قوانين، وترفع محاضر، وتكتب عقود، وتنشر الأوامر الخاصة بتسجيل العقارات والوثائق.. إلخ. وهذه النصوص تعطى حق الإدانة، والدفاع، والحكم أو البراءة. وفى كل هذه الحالات نجد هذه النصوص - سواء كانت مكتوبة أو شفاهية - لها شكل ثابت، قانونى، ومتعارف عليه، ومحدد بدقة متناهية، مع تعبيرات خاصة وتراكيب لازمة تعتمد على الوظائف

القانونية المحددة لهذه النصوص. لكل هذا فإنه يمكن أن توجد صلة وثيقة بين علم النص وعلم القانون (أو التشريع).

وهذا الإطار يمكن أن يكون صالحًا بالنسبة للعلوم السياسية. فخطب السياسيين، ومناقشات البرلمانيين، وأخبار الساسة فى وكالات الأنباء، والتعليقات، والمعاهدات الدولية والمؤتمرات، والدعاية، وبرامج الأحزاب تمثل الإعلان «النصى» للنظام السياسى. ومن المؤكد أنه لم يكن من باب الصدفة أن تشغل تحليلات الاتصال الجماهيرى وعلوم الأخبار مكانًا بصفة دائمة تحت سقف سياسى، على الرغم من أن هذه العلوم ينبغى أن تنسب إلى علم النفس الاجتماعى ومنذ فترة وهى تستحق أن يكون لها قانونها الخاص. ومن هنا فإننا سوف نتناول، فى المقام الأول، تحليل المضمون المشار إليه سلفًا، والعلاقات بين النصوص ومواقف المتلقين، وذلك بمساعدة نصوص دعائية وأشكال للاتصال السياسى.

وبدون أدنى شك فإن الهدف المركزى للاقتصاد ليس هو شكل الاتصال النصى أو اللغوى، وإنما هو تبادل المنافع، والنقود، والخدمات، والعمل، فبالإضافة إلى المظاهر النصوصية المختلفة للأبنية الاقتصادية (مثل أخبار البورصة، والموازين الثانوية وما يشبهها) نجد الإنتاج، والاستهلاك، والخدمات تشغل مكانًا رئيسيًا فى سياقات اجتماعية ذات فعل متبادل، أى فى المؤسسة، وفى التجارة، وفى المكتب، وفى المصنع ومن ثم يكون من المهم جدًا أن نعرف، سواء بالنسبة لعلم الاجتماع أو بالنسبة لعلم الاقتصاد الاجتماعى، كيف توجه اتصاليًا هذه الأفعال المتبادلة، فالاتصالات لا تحدث بين المؤسسات بكاملها فقط، وإنما كذلك بين العمال داخل المؤسسة، وأصحاب الأعمال مع العمال، إلخ وبذلك فإن علاقات التدرج تحدد بطريقة صارمة التصرفات اللغوية، وأنواع النصوص والأساليب الممكنة. ونحن فى هذا المقام نقدم بصفة مبدئية مثالاً لذلك: فالتكليفات وكذلك الأوامر تصدر من الأعلى

للأدنى، ومن الأدنى للأعلى تأتى الالتماسات.

ومع ذلك فإنه من الصعب أن تدخل المنتجات والخدمات فى بنيتنا الاقتصادية بدون البطاقات ETIQUETAS والنصوص الإعلانية التى تقدم أخباراً فى بعض الأحيان لكنها فى أغلب الأحيان تمثل مصادرة، ومن خلالها تتأثر المعارف، والآراء، والحاجات والرغبات فى تحديد التصرف الاقتصادى.

ومن ثم يمكن أن نلاحظ أن العلوم الفلسفية والاجتماعية المختلفة ترتبط فيما بينها ارتباطاً حميماً عن طريق الدور الأساسى للاتصال النصى، فالاتفاقيات الضمنية، والمعاهدات، وإمكانات العقاب تتجسد تشريعياً فى قوانين ومرسومات، والتصرف السياسى يتشكل يوماً بعد يوم من اتصال لفظى، والفعل المتبادل فى البيع والشراء يتم من خلال عقود.. إلخ. وقد حدث، من وجهة النظر التاريخية تغير مازال حتى الآن فى حالة تطور مستمرة. من الممارسات والأفعال المتبادلة المباشرة وإنتاج البضائع إلى الاتصال النصى الذى يوجه هذه العمليات ويقدمها.

علم النص والدراسات التاريخية

إن ما قلناه من قبل حول الدور الذى يمارسه علم النص فيما يتعلق ببعض الموضوعات والمشكلات فى العلوم الفلسفية والاجتماعية يمكن أن يمتد مبدئياً على صعيدى الزمان والمكان. وبهذا فإن الدراسات التاريخية لن تحوز، فى أغلب الحالات، إلا على نصوص ذات طابع مختلف (وثائق، تواريخ، أدب، مذكرات، أخبار، وصف.. إلخ) عن الأحداث الاجتماعية، والثقافية، والسياسية، والاقتصادية وغيرها، من أزمنة ماضية.

ومن هذا المنظور فإن دراسة التاريخ ليست عملياً شيئاً آخر غير أنها علم تاريخى للنص، لأنها يمكن أن توضح كيف تغيرت أنواع مختلفة من النصوص على امتداد الزمان، وتحت أية ظروف سياسية،

واجتماعية، وثقافية حدث هذا التغير. ومن المؤكد أن العقد المحرر في العصر الوسيط كان مختلفًا عن عقد حُرر في الوقت الحاضر، ويمكن أن يحدث شيء مشابه لهذا فيما يتعلق بالتشريع، والمناقشات السياسية، وكتابة التاريخ. ومع ذلك فإنه من الواضح كذلك أن هناك ثوابت وامتدادات تاريخية. فالقوانين المعمول بها حاليًا مرتبطة ارتباطًا حميمًا بالقانون الروماني، وفي الأدب المعاصر مازالت تصاغ موضوعات ونماذج من الأدب الكلاسيكي اليوناني، وفي النصوص الإقناعية الحالية مازالت تستخدم حيل بلاغية كان الخطباء يستخدمونها منذ حوالي ألفي عام في الجمعيات العامة أو أمام المحاكم.

والشكل الذي يصب الناس فيه، من خلال الوصف أو السرد أو بيانات الشهود، أحاسيسهم وخبراتهم ومعايشاتهم كلما تواصلوا مع أناس آخرين أو مع أحداث وممارسات، يمكن أن يكون مفيدًا ليس للدراسات التاريخية فقط بل لعلوم النفس، والتشريع، والاجتماع. وإعادة تركيب واقع معاصر أو تاريخي لابد أن يقوم على عمليات تفسير معقدة يمكن شرحها باتساق في إطار علم عام للنص.

علم النص وعلم الأنثروبولوجيا

على حين أن علم التاريخ يمكن أن يشرح التوافقات والاختلافات الزمنية بين أنواع مختلفة من النصوص وفترات مختلفة مستخدمًا ذلك من أجل إعادة تركيب التاريخ، فإن الأنثروبولوجيا تهتم أكثر بالاختلافات المحلية، والإقليمية والثقافية بين النصوص، وأنواع النصوص، واستعمالات النصوص.

ومن الواضح أن كثيراً من النصوص والنماذج التي ذكرناها لا تكاد تظهر في ثقافات أخرى، أو على الأقل في الأشكال المعروفة لدينا. وعلى سبيل المثال فإن رواية ما، أو ميزانًا تجاريًا، أو برنامج أحد

الأحزاب، أو التوراة أو أحد القوانين، كل هذا لا يظهر عند شعوب لديها بنية أخرى اجتماعية وسياسية ذات أشكال اتصال شفاهية خالصة. وفى مقابل ذلك فإننا لا نعرف الحكايات الحماسية الطويلة أو الأساطير الخاصة بتراث شفاهى بدائى مازال موجوداً إلى الآن فى بعض المناطق. وبكلمات أخرى: فإنه فى أماكن أخرى يتم كل شىء بطريقة مختلفة، فى الحكى، والإخبار، والاتهام، واللوم، والمدح.

وثمة اتجاه فى البحث الأنثروبولوجى هو اتجاه ETHNOGRAPHY OF SPEAKING يهتم أساساً بوصف تلك التوافقات أو الاختلافات فى النصوص والاتصالات فى سياقات ثقافية مختلفة. وهذا التحليل لا يقتصر فقط على مقارنة ثقافات لشعوب مختلفة بل يمكن أن يمتد إلى الثقافات المختلفة فى داخل بلد واحد أو شعب واحد. وكمثال لذلك، فيما يتصل بالتغيرات اللغوية توجد كذلك أنواع من النصوص شديدة الاختلاف فيما بينها بسبب اختلاف أفراد المجتمع.

وفى هذا الإطار، ينبغى على علم اللاهوت، بصفة خاصة، أن يهتم بالطريقة التى تُعد بها التجمعات البشرية حكاياتها وطقوسها، وتشكلها وتحورها حول آلهتها أو أية كائنات أخرى سماوية، وكيف يتم، داخل مؤسسات مثل الكنيسة، بناء وتوظيف نصوص التوراة، وكتب الدّين، والمواعظ، والمزامير، ويمكن القول بأن أحد الأشكال القديمة جداً فى «تفسير النصوص يأتى من لاهوت العصر الوسيط، أى الهرمنيوطيقا التى تلعب، إلى جانب فروع أخرى، دوراً مهماً من الدراسات الأدبية.

مهام علم النص

انطلاقاً من ذكرنا لمجموعة من العلوم الفلسفية والاجتماعية نكون قد شرحنا امتداد الحقل الافتراضى الشامل لعلم النص. بل إن ذكرنا لهذه العلوم لم يكن كاملاً، على الرغم من أنه قد اتضح أن علم النص بصفته

مادة، وبصفته بحثًا فى الاتصال النصى لا يمثل أهمية بالنسبة للعولم الطبيعية. ومع ذلك فإن أشكال الاتصال الباثولوجية (المرضية) مهمة بالنسبة للعلوم الطبية ـ السيكولوجية على وجه التحديد، وعلى سبيل المثال النصوص الصادرة عن المهُمشين أو المصابين بالفصام (الشيزوفرينيا)، لأننا بذلك نتعرف بشكل جيد على الاختلالات النفسية. وشيء كهذا يكون مفيداً بالنسبة للأمراض العصابية أو المشكلات النفسية التى يخبر بها المريض طبيبه النفسى المعالج. وفى بعض الحالات يمكن أن تقدم المحادثة للطبيب النفسى بيانات حول بعض الأسباب والدوافع الممكنة للاختلال، وليس ذلك فقط إنما تمارس فى الوقت نفسه تأثيراً نفسيًا، وتلك المحادثات والبيانات تمثل كذلك مادة اهتمام لعلم النص، لأنها تمدنا ببيانات حول الصلات بين الأبنية النصية والأبنية النفسية (تأثرية، عاطفية).

وإذا نظرنا أخيراً إلى الرياضيات، والمنطق، والفلسفة، سوف نلاحظ أن الرياضة والمنطق لهما كذلك صلة بالنصوص: على الأخص فى الأبنية «الشكلية» لبعض النصوص مثل البراهين والاستنتاجات، وعلى العكس من ذلك فإن الفلسفة، وخاصة فى نظرية البرهان، تهتم بصورة مباشرة بالبنية، والمضمون، واستراتيجيات النصوص، بصرف النظر عن «الطابع النصى البحت» للفلسفة بوصفها علمًا.

ولعله قد صار واضحًا من الفقرات السابقة أن وظيفة علم النص لا يمكن أن تتمثل فى صياغة أو حتى فى حل المشكلات الخاصة بكل العلوم الفلسفية والاجتماعية تقريبًا. وإنما الذى يتناوله علم النص هو عزل بعض الجوانب المحددة فى هذه التخصصات العلمية، أى الأبنية واستعمال أشكال الاتصال النصى، وتحليل ذلك ضمن إطار شامل وعبر تخصصى.

وهذا التكامل يمكن تحقيقه فى تحليل للخصائص العامة، وسوف يشمل فى البداية أى نص فى أى لغة وذلك كى يتمكّن من أن يعمل

بوصفه نصًا. ومن ثم فإنه يتناول أبنية قواعدية GRAMATICALES (نحوية ودلالية، وتداولية) وأسلوبية واختزالية وذات ارتباط متبادل. كما أنه يتناول عمل النص، أي تحليل الخصائص الإدراكية العامة التى تؤدى إلى إنتاج خبر نصى معقد وفهمه.

كذلك يمكن صياغة آراء بمصطلحات بنية النص والسياق، وعلى أساس ذلك تختلف النصوص فيما بينها، بحيث يمكن أن تصنّف وفقًا لأنواع مختلفة بواسطة المتكلم نفسه. ومن ثم ينبغى أن نشير إلى أن هذه الأنواع المختلفة من النصوص تؤدى إلى تحديد وتعديل سياقات اجتماعية، وثقافية، وسياسية، واقتصادية مختلفة، فضلاً عن أن السياق، فى مقابل ذلك، يصير محددًا لبنيةالنص. ونظراً لأن علم النص نفسه لا يمكن أن يختص بعلم النفس، أو علم الاجتماع، أو علم البيئة. .إلخ فإنه ببساطة يمكن أن يستخلص بعض المعارف العامة حول الأبنية المميزة لنص ما وسياق ما فى عمليات الاتصال والفعل المتبادل الملحوظ فى العلوم المختلفة. وبهذا المعنى فإن علم النص يمكن أن يقارن باللسانيات عبر التخصصية، التى تدرس استعمال اللغة بوصفها كذلك، على سبيل المثال، فى سياقات اجتماعية مختلفة.

وبمساعدة هذه المعارف والتحليلات يمكن صياغة نظرية عامة للنص ينبغى أن تضع الأساس لوصف واضح وأكثر اتساعًا لأنواع مختلفة من النصوص والعلاقات المتبادلة فيما بينها. وبهذا تشكل نظرية اللغة ونظرية النص مجتمعين النظرية العامة للاتصال اللفظى.

ونظراً لأن علم النص مازال فى بداية تطوره فى هذا الاتجاه، فإنه لا توجد فى الوقت الحالى إلا بعض القطع الخاصة ببرنامج عمل شديد التوسع. ذلك أن اللسانيات، والأدب، والبلاغة، ونظرية البرهان، ونظرية السرد وعلم الأسلوب قد قدمت مساعدات مهمة لوصف أبنية النصوص. وفى هذه النقطة يمكن الحديث عن علم للنص بالمفهوم

الصارم، على الرغم من أنه لا يمكن الحصول على بيان موسع عن أبنية النصوص إذا لم تدرس كذلك بطريقة منظمة الشروط المسبقة، والوظائف والآثار، أى السياق فى صلته ببنيةالنص. ومن ثم فإن هذه المقدمة تقدم، فى البداية، رؤية عامة عن الأبنية النصِّية المختلفة، وينبغى أن نقتصر فيما بعد على السياق الإدراكى والاجتماعى المصغر. ولعلنا فى مرحلة متأخرة من تطور علم النص نستطيع إدراج نتائج موجودة فعلاً أو ستوجد مستقبلاً من علم النفس الاجتماعى، وعلم طبائع الأجناس البشرية (الأنثروبولوجيا) وعلم الاجتماع، وعلم التشريع، والدراسات الأدبية، والطب النفسى. كذلك فإنه فى الإمكان انطلاقًا من منظورات هذه العلوم الأخرى أن تبرز أهمية التفريق بين مستويات أخرى من التحليل والمقولات Categorias وذلك فيما يخص بنية النص نفسها.

إن البحث عبر التخصصى فى اللغة، والنص، والاتصال، إنما يشير إلى جوانب محددة فقط من الظواهر والمشكلات التى تهتم بها العلوم المذكورة، وإن كانت هذه الجوانب، فى بعض الأحيان، لها صفة أساسية. ونحن إذ نكرر هذا التنبيه فإننا نريد أن نؤكد على أنه يوجد فى هذه العلوم عدد كبير لأنواع أخرى من الظواهر والمشكلات لها دور فى كل علم أكثر أهمية من الدور الخاص بالاتصال النصِّى، وذلك مثل اللغة، والتصرف، والعمليات الإدراكية والعاطفية، والمواقف، والأدوات، والبنية الاجتماعية، والطبقة، والعمل، ووسائل الإنتاج، والسلطة، والقانون، والمرض.. إلخ. وعلم النص، من جانبه، لا يقدم إلا مساعدة ضئيلة لبحث الخصائص المحددة لهذه الجوانب المتعددة.

مراجع الكتاب

أولاً - مراجع أجنبية

1- Adorno, th. w., Aesthetische Theorie, Frankfurt, Suhrkamp, 1970. Trad - esp., Teoria estética, Madrid, Taurus, 1980.
2- Berrio, A. G., Teoria de la Literatura, Cátedra, Madrid, 1989.
3- Bron, G. Y Yule, G., Análisis del Discurso, Visor libros, Madrid, 1993.
4- Carreter, F. Lázaro, De poética y poéticas, Cátedra, Madrid, 1990.
5- Carreter, F. Lázaro, Estudios de Poética, Taurus, Madrid, 1976.
6- Culler, J., La Poética estructuralista, Anagrama, Barcelona, 1978.
7- Culler, J., Sobre la deconstruccion, 2 edicion, Cátedra, Madrid, 1992.
8- Eco, U., Lector in Fabula, Milán, Bompiani, 1979. Trad - esp. Lector in Fábula, Barcelona, Lumen, 1981.
9- Eco, U., Los Limites de la interpretación, Ed. Lumen, Barcelona, 1992.
10- Eco, U., Signo, Ed. Labor, Barcelona, 1988.
11- Fokkema, D. W. Y Ibsch, E., Teoria de la Literatura del siglo XX, Cátedra, Madrid, 1984.
12- Gnutzmann, R., La Teorie de la recepción, en "Revista de Occidente, 3, Oct. dic., 1980, Pags 99-107.
13- Hars, Luis, Los Nuestros, Ed-Sudamericana, 6- edición, Buenos Aires, 1975.

14- Iser, W., Der Akt des Lesens, Munich., Fink, 1976. Trad. Fr. , L'Acte de Lecture, Brucelas, Pierre Mardaga, 1985.
15- Jauss, H. R., Literaturgeschichte als Provokation der Literatuwissenschaft, Constanza. Trad. esp. La Historia Literaria como desafio a la ciencia literaria", en Gumbrecht, H. U., La actual ciencia alemana, Salamanca, Anaya, 1971, pags 37-114.
16- Jauss, H. R., Literaturgeschichte als Provocation, Frankfurt, Suhrkamp, 1970. Trad. esp. La literatura Como Provocación, Barcelona, Peninsula, 1976.
17- Jauss, H. R. Aesthetische Erfahrung und iterarische Hermeneutik, Munich, Fink, 1977. Trad. esp. Experiencia estética y Hermenéutica literaria, Madrid, Taurus, 1986.
18- Lapesa, Rafael, Introducción a los estudios literarios, Cátedra. Madrid, 2 edicion. 1975.
19- Lavandera, Beatriz., Curso de Linguistica para el análisis del discurso, Centro Editorial de América Latina, Buenos Aires, 1985.
20- Mukarovsky, J., Escritos de Estética y Semiótica del arte, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
21- Ortega Y Gasset, J., La deshumanización del arte, Revista de Occidente, Madrid, 1963.
22- Piaget, Jean Le estructuralisme, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
23- Pozuelo Yvancos, J. M., Teoria del Lenguaje Literario, Cátedra, Madrid, 1988.
24- Uitti, K. D., Teoria Literaria y Linguistica, Cátedra, Madrid, 1977.
25- Van Dijk, Teum A., Texto y Contexto (Semántica y Pragmática del discurso, Cátedra, Madrid, 3 edición, 1988.

26- Van Dijk, Teum A., La ciencia del Texto, Ed- Paidas, Barcelona, 3 edición, 1992.

27- Varios autores, Introducción a la critica literaria actual, Ed. Playor, Madrid, 2 edición, 1983.

28- Varios autores, El Circulo de Praga, Ed-Anagrama, Barcelona, 2 edición, 1980.

29- Varios autores, La actual ciencia literaria alemena, Salamanca, 1973.

30 Varios autores, Teoria de recepción, Compilación de Textos y bibliografia de José Antonio Mayoral, Arco/Libros, Madrid, 1987.

31- Varios autores, La literatura como signo, Cordinador José Romero Castillo, ed - Playor, Madrid, 1981.

32- Varios autores, Linguistica del Texto, Compi lación de Textos y bibliografia de Enrique Bernardez Arco/Libros, Madrid, 1987.

33- Varios autores, Pragmática de la Comunicación literaria, Compilación de Textos Y bibliografia José Antonio Mayoral, Arco/Libros, Madrid, 1987.

ثانياً : كتب مترجمة إلى اللغة العربية

١- بارت، رولان : لذة النص، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨ ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان.

٢- بوثويلو إيبانكوس، خوسيه ماريا : نظرية اللغة الأدبية، مكتبة غريب بالقاهرة عام ١٩٩٢ ترجمة د. حامد أبو أحمد.

٣- بوث، روين: بلاغة الفن القصصى، مركز البحوث بكلية الآداب جامعة الملك سعود، الرياض ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م ترجمة د. أحمد خليل عردات ود. على بن أحمد الغامدى.

٤- راس، وليم : المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز.

٥- روز، مارجريت: ما بعد الحداثة - تحليل نقدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ترجمة أحمد الشامى.
٦- سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٩١، ترجمة د. جابر عصفور.
٧- شولز، روبرت: البنيوية فى الأدب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٤، ترجمة حنا عبود.
٨- مجموعة مؤلفين: فى أصول الخطاب النقدى الجديد، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ترجمة أحمد المدنى.
٩- مجموعة مؤلفين: نظرية الأجناس الأدبية، النادى الأدبى الثقافى بجدة، العدد ٩٩، نوفمبر ١٩٩٤م، ترجمة د. عبدالعزيز شبيل.
١٠- هولب، روبرت: نظرية التلقى، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة، ١٩٩٤م، ترجمة د. عز الدين إسماعيل.
١١- نوريس، كريستوفر، التفكيكية - النظرية والممارسة، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٩م، ترجمة د. صبرى محمد حسن.

ثالثاً: كتب عربية

١- أحمد مطلوب: القزوينى وشروح التلخيص، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٧.
٢- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبى عند العرب، دار الأمانة، بيروت، ١٩٧١.
٣- حامد أبو أحمد: رائد الشعر الإسبانى الحديث خوان رامون خمينيث، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨٦.
٤- حامد أبو أحمد: نقد الحداثة، كتاب الرياض، العدد ٨، أغسطس، ١٩٩٤.
٥- شوقى ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة، ١٩٨٣.
٦- صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥.
٧- عبدالغفار مكاوى: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
٨- عبدالحميد العبيسى: البلاغة ذوق ومنهج، الطبعة الأولى، مطبعة حسان، القاهرة، ١٩٨٤.
٩- عبدالله الغذامى: الخطيئة والتفكير، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.

١٠- عبدالله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١.
١١- عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق ريتر، اسطنبول، ١٩٥٤، وطبعة محمد رشيد رضا، بيروت ١٩٨١.
١٢- عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة القاهرة، ١٩٧٦، تعليق وشرح محمد عبدالمنعم خفاجي.
١٣- عبده عبدالعزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٩٢.
١٤- فاضل ثامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤.
١٥- القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الثانية، ١٩٧١، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبدالمنعم خفاجي.
١٦- محمد عابد الجابري: التراث والحداثة دراسات ومناقشات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١.
١٧- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
١٨- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، الرياض، ١٩٩٥.
١٩- مجموعة مؤلفين: نظرية التلقي - إشكالات وتطبيقات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٣.
٢٠- مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥.
٢١- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧١.

المترجم
سيرة ذاتية

الاسم بالكامل: حامد حامد يوسف أبو أحمد

اسم الشهرة: د. حامد أبو أحمد

تاريخ الميلاد: ٦ نوفمبر ١٩٤٨

محل الميلاد: نواج - طنطا، مصر

المؤهلات الدراسية:

- الليسانس في اللغة والأدب الإسباني من كلية اللغات والترجمة - جامعة الأزهر عام ١٩٧٣ بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف.
- الليسانس من قسم فقه اللغة الإسبانية من كلية فقه اللغة بجامعة مدريد المركزية Complutense عام ١٩٧٨ من خلال امتحان شامل بعد معادلة بعض المواد التي درست من قبل بجامعة الأزهر.
- رسالة الليسانس (الماجستير) من القسم المذكور بجامعة مدريد بتقدير ممتاز. وكان عنوان الرسالة «مسرح أنطونيو بويرو بابيخو - تحليل لمسرحية «المنور» El Tragaluz.
- الدكتوراه في الأدب الإسباني من جامعة مدريد المذكورة في مارس عام ١٩٨٣ بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف. وكان عنوان الرسالة «جوانب في شعر خوان رامون خمينيث».
- العمل مدرساً بكلية اللغات والترجمة - جامعة الأزهر بعد العودة من البعثة، والترقية إلى درجة أستاذ مساعد عام ١٩٨٩، ثم الترقية إلى درجة أستاذ عام ١٩٩٤.
- العمل الحالي: أستاذ ورئيس قسم اللغة الإسبانية بكلية اللغات والترجمة - جامعة الأزهر.
- عضو مجلس إدارة اتحاد كُتّاب مصر، وعضو لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة، وناقد في مجالات الرواية والقصة القصيرة، والشعر والمسرح باللغة العربية.

• الاشتراك فى كثير من المؤتمرات العلمية داخل مصر وخارجها فى الثقافتين العربية والإسبانية.

الأعمال العلمية تأليفًا وترجمة

أولاً : المؤلفات :

١ - رائد الشعر الإسبانى الحديث خوان رامون خمينيث، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨٦، ٢٧٨ صفحة.

٢ - دراسات نقدية فى الأدبين العربى والإسبانى، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨٧، ٣٨٠ صفحة.

٣ - عبدالوهاب البياتى فى إسبانيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١، ٢٢٤ صفحة.

٤ - قراءات فى أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ٢٣٩ صفحة.

٥ - نقد الحداثة، كتاب الرياض، الرياض، ١٩٩٤، ١٨١ صفحة.

٦ - الخطاب والقارئ - نظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، ١٩٩٦، ٢٥١ صفحة.

٧ - مسيرة الرواية فى مصر، الجزء الأول، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ٣٤٣ صفحة.

٨ - مسيرة الرواية فى مصر، الجزء الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ٢٨٠ صفحة.

٩ - عبدالوهاب البياتى - القيثارة والذاكرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ١٥٧ صفحة.

ثانيًا: الكتب المترجمة:

١٠ - مسرحية «قصة سلم» للكاتب المسرحى الإسبانى أنطونيو بويرو باييخو، مجلة «أوراق» التى كان يصدرها المعهد الإسبانى - العربى للثقافة فى مدريد، العدد رقم ٣ من صفحة ٨٧ إلى صفحة ١٣٣. وقد أعيد نشر هذه الترجمة بمجلة «آفاق المسرح» هيئة قصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٩، ومثلتها

فرقة كلية التجارة بجامعة عين شمس فى الموسم الثقافى للجامعات عام ٢٠٠٠ / ٢٠٠١ ، وحصلت بها على درجة متقدمة .

١١ - رواية «من قتل موليرو ؟» للكاتب البيروانى ماريو بارجس يوسا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ٢٢١ صفحة.

١٢ - كتاب «زمن الغيوم» للشاعر المفكر المكسيكى أوكتابيو باث «نوبل فى الآداب ١٩٩٠» ، مختارات الحرية ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، ٢١٨ صفحة.

١٣ - رواية «عائلة باسكوال دوارتى» للروائى كاميلو خوسيه ثيلا «نوبل فى الآداب ١٩٨٩» ، روايات الهلال ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، ١٦٨ صفحة.

١٤ - كتاب «نظرية اللغة الأدبية» للناقد الإسبانى خوسيه ماريا بوثويلو إيبانكوس ، مكتبة غريب بالقاهرة ، ١٩٩٢ ، ٣٢٩ صفحة.

١٥ - «أثر الإسلام في الأدب الإسباني» للدكتورة لوثى لوبيث - بارالت من جامعة بويرتوريكو ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ٣٩٩ صفحة بالتعاون مع آخرين.

الفهرس





للطباعة

يسرى حسن إسماعيل

شارع عبد العزيز - الهدارة ٢ عابدين
عابدين ت ٢٩١٠٠٧٥٠ دار السلام ت ٢٢٠٩١١٨٠